

エリザベス朝イギリス・リ्यूート音楽研究序説： ケンブリッジ大学リ्यूート手稿譜Dd. 5. 78 (III)

著者名(日)	坂崎 則子
雑誌名	研究紀要
巻	5
ページ	1-56
発行年	1980
URL	http://id.nii.ac.jp/1300/00000637/

エリザベス朝イギリス・リュート音楽研究序説

—ケンブリッジ大学リュート手稿譜 Dd. 5. 78 (Ⅲ)—

坂 崎 則 子

ルネサンス期のリュート音楽

I ルネサンス期リュート音楽概要

II エリザベス朝リュート音楽

1. ルネサンス・リュート音楽におけるイギリスの地位
2. 1600年頃のイギリス・リュート音楽最盛期
3. イギリス・リュート音楽研究状況

ケンブリッジ大学リュート手稿譜

III ケンブリッジ大学リュート手稿譜

IV Dd. 5. 78 (Ⅲ) の現代譜への転写について

V Dd. 5. 78 (Ⅲ) 内容概観

1. 楽曲分布および分類
2. 唯一のリラ・ヴィオールの曲
3. 対斜と半音階

付録 (1) Dd. 5. 78 (Ⅲ) 楽曲別所収対照表

以下 次号(第6集)掲載

VI Dd. 5. 78 (Ⅲ) 形式別概観

付録 (2) 譜例

ルネサンス期のリュート音楽

I ルネサンス期リュート音楽概要

本研究で扱う手稿譜の成立した1600年頃と言え、15世紀半ばから16世紀半ばにかけて全盛をきわめた多声の音楽の時代から、器楽が次第に新たな地位を獲得していった頃である。単なる歌の伴奏にとどまらず、かなり高度な独奏曲、合奏曲が数多く作られるようになり、しか

もそれまでは正確に書きとめられることもなかったものが、「書きとめられるようになってきた」のである。

勿論、その歩みは一足飛びに成し遂げられたわけではない。16世紀もその前半頃には、様式も演奏も、器楽は声楽ときわめて密接に結びついていて、言わば、まだ「影」のごとく声楽の背後を支えるものであった。人声を重複したり、また人声の代わりをしたり、いわゆる歌の伴奏などをしていくうちに、単なる「影」にすぎなかった器楽が、器楽としての道を次第次第に見出し、それが新しい響きの理念と結びついて、音楽史的にもひとつの展開を見ることになる。

この新しい響きの理念——すなわち調性の確立ということについて振り返って見ると、16世紀に合唱ポリフォニー、中でもマドリガルなどにおいて、極端な半音階主義が響きの世界を席卷している感があった。しかし、このひとつの強い流れとは違う、半音階主義への反動としてのもうひとつの流れも、同じ16世紀にその動きを始めていたのである。こうした2つの流れが互いに影響し合って、16世紀に独特の音響世界を築き上げたのであるが、この新しい流れ、すなわち調性の確立が最もはっきり認められたのは、舞踏の曲においてであった。元来、舞踏音楽は単純明快さを第一とし、いわば、器乐的構造を持っていた。踊るために必要な、明瞭な強拍弱拍の規則性、曲の展開の予測可能性などは、まさに合唱ポリフォニーの世界とは全く異なるものであった。舞踏音楽と調性の関わりについて、Alfred Einstein は、その著書《The Italian Madrigal》の中で、次のように述べている。⁽¹⁾

……長調と短調が明確化していく過程についての、きわめて顕著な例が、Gastoldi のバレットである。この例によって、マドリガルの和声的様式が、フロットラからバレットへと至る道のりを歩んできた過程を振り返って見ることができるだろう。フロットラは、純粹に長調、短調を使う傾向があったが、このような調性がまだはっきりしていない場合でさえ、終止形はかなり確固としたものだったと言えよう。

いわば「世俗的モテト」であるマドリガルは、フロットラよりも規模の大きい形式であり、本質的に多声的なものであったが、和声的にはもはや単純でも明快でもない所まできてしまった。私的感情のために、わけのわからないほどまでに不明瞭となった調性は、いつでも捨て去られる段階となった。半音階主義者の中でも最も大胆だった Gesualdo は、和声的ロジックに対する感覚がきわめて稀薄な作品においては、革新的というよりは時代錯誤的でさえあった。旋律の流れ；あるいは和声の流れの変遷や、終止形についても調べていくと、転調に対する感覚の芽生えを見ることができるが、このような感覚は、音画 (Tone-Painting) や、ある語句を表現するために情熱を燃やす高尚なマドリガルではなく、むしろカンツォネッタやカンツォーネ、バレットなどのようなものの中に見られる。特にバレットは、その器乐的な様式ゆえに、和声的な単純さと確実性をもつ終止形を獲得していったのである。Gian Giacomo Gastoldi や、彼を模範とあおいだ、ドイツの

Hans Leo Hassler や、イギリスの Thomas Morley などは、和声の歴史の中でも大きく浮かび上がっている。……

16世紀を通じて、響きの雰囲気は、先にあげた2つの流れに沿って少しずつ変化していった。だが、一口に調性の確立と言っても、16世紀の作曲家たちにとっては、やはり未知の領域への冒険であった。作曲や演奏の上で、教会音楽ほど制約を受けなかった世俗音楽においてさえ、調性への動きは少しずつ開拓されて行った。16世紀の世俗音楽には、旋法的な感覚と、新しい調性の感覚が、同時に織り合わされているようなものが非常に多い。⁽²⁾ しかも、それらのものを時代の流れに沿って吟味していけば、すべて「旋法性から脱して調性へ」という動きに新しい感覚の萌芽が見られる。

……旋法性というのは、本質的に安定したものを表わし、調性は本質的にダイナミックなものを表わす。旋法性は、魂において神を瞑想する、という中世の世界の象徴であると解釈され得るであろうし、また調性は、人間の激しいダイナミズムによって求められる世俗性の象徴と言えよう。このように一般化するのを許されるならば、調性は、人間の活動のうちでもとりわけ世俗的な領域である舞踏において、きわめて顕著に見られるであろう。……⁽³⁾

このように、16世紀には、いわゆる半音階主義の流れに対抗するものとして、調性への流れが生じてきた。旋法的な思考と、ある時は混ざり合ったり、突然変異と思われる程に調性的な曲が出現した。⁽⁴⁾ しかし、調性が育っていくべき地盤が出来てきても、半音階主義は全く捨て去られてしまうようなことはなく、この時代にあった様々な流れと共にバロック時代へと流れ込んでいくのであり、当時まだ貧弱な姿でしかなかった調性のシステムは、この時代に『旋法的なものと調性的なものとの奇妙に混ざりあった現象』⁽⁵⁾ をもたらしつつも、次第に形を整えていったのである。

「新しい響きへの感覚」がこうして育っていく中で、器楽も独自の世界をめざしてまた歩み始めていた。それまでに宗教、世俗双方の音楽においてすぐれた芸術として響いていたのは声楽であり、すでに長い歳月を費して練りあげられていた。声、すなわち人間だけが持っているものであり、音楽の歴史の上でも、はじめに出現したのは「うた」であった。それが次第に変遷を遂げていく中で楽器がつくられ、育っていく。そして、器楽は様々な楽器の出現、その改良、あるいは消滅などと共に、作曲法などとも関わりながら発展していくのであるが、最初の段階、ここで取りあげている16世紀もごく初期の頃は、まだ器楽でうたってみる段階にあった。うたと共に忠実に声の線を辿る、あるいは声の支えとして伴奏の役割を果たす「影」的存在だった器楽も、この経験から、声では出来ない独特の世界を創り出し得ることに次第に気づき始めた。歌の伴奏の際、楽器奏者は歌の諸声部をもとにして、それぞれの楽器に適した楽

譜に作り変えていった。先にも述べたフロットラなどは、それ自体和声的な構造を持っており、16世紀にリュート伴奏付きの独唱曲として数多く出版された。フロットラに限らず、様々な声楽曲が楽器用に単純化され、「器楽的装飾」を加えられた伴奏部を伴って独唱されるようになっていった。初期でこそバッソ・セグエンテとバッソ・コンティヌオを取り混ぜたような形であったこのような行き方は、これもまたバロック時代に至ってバッソ・コンティヌオ、通奏低音の技法として、素晴らしい開花を見ることになるのである。

16世紀には歌の伴奏ばかりでなく、声楽曲を楽器で演奏することも盛んに行われていた。だが、この現象は、やはり器楽はまだ声楽という手本のもとにあることを示している。たとえ「器楽曲」とされていても、いくらかは器楽独自の音型が組み込まれていても、まだ声楽という原型は殆んどそのままの形で残っている場合が多かった。リチェルカーレやカンツォーナに至って、ようやく少しずつ声楽様式を離れてひとり立ちを始めた感があるが、このような声楽曲に基づかない器楽曲というの、かなり以前から存在していた。それが舞曲である。この章のはじめで調性の確立について述べた時に舞曲について触れたが、器楽の発展という観点から見れば、やはり16世紀に舞曲が様式化されていくことは、きわめて重要である。中世やルネサンスにも楽器はかなりあったことであろう。しかし、何よりも「神を賛えるための声」が優勢であった時代にあっては、楽器に光があたる所といえば世俗音楽の領域であった。特に「踊り」の場において、楽器は利用価値の高いものであったと考えられる。単純な拍を規則正しく、しかも明快に刻むという役割を果たすのに、楽器は適任だった。しかし、これらはあくまでも便利なその場限りのものであり、殆んどが即興であったから、記譜されることもまずなかったと言って良い。16世紀になってやっと器楽への目が開かれ、曲が書き記され始めたばかりでなく、楽器やその奏法などについての記述も現われるようになった。⁽⁶⁾

こうした楽器自体の地位の向上と、声楽を大いに拠り所にはしながらも、新しい独自の世界を築きあげるべく歩み出したこと、また、かなり様式化された舞曲が既に相当数作られていたことは、先にも述べた調性感の確立へ至る道をその背景として、器楽が大きな勢力を獲得する次の時代への重要な出発点となった。16世紀における舞曲は、「踊るため」にせよ「聴いたり奏したりして楽しむため」にせよ、楽譜となって今日まで残っているものが多い。声楽ポリフォニーとは演奏目的も語法も異質のものであるから、声部が複雑に絡み合うよりも、リズムを規則正しく示すこと、構造が明確であることに重点が置かれていた。このような舞曲は、複数の声によって得られる音響世界とは本質的に異なる、楽器の特性を最も発揮できる形態であった。実際に、16世紀の器楽は舞曲が大半を占めており、これを奏していたのは主にリュートや鍵盤楽器であった。

器楽が独自の世界を開拓していったルネサンス期に最も大きな足跡を残したのは、今述べたように、リュートやチェンバロなどであった。チェンバロの音楽については、現在までに数多くの研究がなされてきており、また体系化も進み、資料も整然としている。他方、リュートはオルガンと並んで長い歴史を持つ楽器であり、その発生は紀元前1千年から2千年前にまで溯

ることができる。勿論長い時間を費やして、また様々な経路を辿ってヨーロッパに入ってきたのであるが、かなり安定した型が出現したのは14世紀に至る頃であった。⁽⁷⁾ この当時まだ4弦しかなく、4度の音程間隔の調弦で、しかもプレクトラムを用いていたことなどから、この楽器の性能の幅がそれほど広くはなかったことがわかる。このあと第5、第6の弦が加えられ、15世紀の後半には、次の3つの重要な発展を見た。

1. プレクトラムの代わりに、指で直接弦を鳴らす奏法を取る傾向があらわれた。
2. タブラチュア書法が編み出された。
3. リュートの古典的形態が、ほぼ定まった。

以上の3点が重要な発展であるが、このような新しい傾向は、単に声部補強や、リズム楽器としての従属的な立場から脱け出すための大きな要因であり帰結であった。第1項にあるように、プレクトラムを棄て、右手の小指を除く4本の指を用いる奏法によって、和音を奏するのみならず、一度にいくつもの旋律線を奏することも可能になった。声楽ポリフォニーの黄金期にこの可能性を獲得したリュートは、自らの語法に、このポリフォニックな技法をも取り入れることができるようになった。これは器楽史の中でも画期的な発展のひとつである。

しかしながら、器楽史において重要な位置を占めるリュートが、器楽揺籃期の仲間の鍵盤楽器と同じ位のスペースを、例えば音楽史を扱う書物の中で割り当てられているかと言うと、必ずしもそうではない。チェンバロの曲を、数の上では遙かに上まわる大量のリュート曲が現存し⁽⁸⁾「非常に創造的な16世紀に、最も一般的で、しかもきわめて高度なものと見なされていた楽器」⁽⁹⁾であったリュート。16世紀のリュート音楽では、「それまで別々だった声楽ポリフォニー、世俗歌曲、舞曲などが集められる一方、この楽器の持つ特徴が、たての和声と、純粋な器楽形式両方の発展に大いに貢献した。リュートのための舞蹈組曲には、後の鍵盤楽器の組曲の萌芽が認められる。」⁽¹⁰⁾ ファンタジアなども、16～17世紀の器楽曲として重要であるが、対位法的書法を厳格に保持していたリチェルカーレに対し、それほど厳格な書法にしばられない比較的自由的な作品であったファンタジアは、楽器の性能の上から言っても、完璧な模倣を奏し切ることが困難なリュートにとって、まさに適した楽曲ジャンルであった。ファンタジアという名称が、「まずリュート用の作品で用いられ、ついで1580年頃から鍵盤楽器用の作品でも用いられるようになった」⁽¹¹⁾ ことには、大いに納得がいく。

後期ルネサンス及びバロック時代になって、ヨーロッパ各国で偉大な高みを極めたオルガンやチェンバロなどの鍵盤音楽については、音楽史一般においてすぐれた研究が成し遂げられている。しかし、リュート音楽とオルガン音楽、チェンバロ音楽、これらの相互の関連を総合的に把握するためには、リュート音楽の研究がまだかなり遅れている。これは何よりも、リュートが非常に特殊な記譜法を用いていることにひとつの原因がある。周知のように、リュートのタブラチュアは、響く音そのものではなく、左手の指が、フレットのどのポジションを

押さえるかを示す文字ないしは数字が書き記されている。従って、曲全体を眺めても、かなりタブラチュアを読む経験を積まないと、見ただけでは曲が響いてこないし、かりに響いたとしても、五線による記譜法で表わされた楽譜を読むほどには、曲を客観的に把握することは不可能である。リュートのタブラチュアは、まさに演奏に密着した記譜法なのである。16世紀の間に、リュートの為の曲は何千と書かれ、ヨーロッパ中に現在なお、タブラチュア譜の姿で残されている。⁽¹²⁾ しかも、基本的にはイタリア式、フランス式、ドイツ式の3種類のタブラチュアがあり、(このうちドイツ式はあまりに難解であったためにしばらくして廃れていったが)この他にルネサンス後期以降に現われた様々な調弦法を加えると、莫大な時間と労力を費やさないと、リュート音楽の全貌を知ることはできないであろう。また、リュート・タブラチュアを五線譜に書き換える際に多くの問題が生じるので、転写がためられることもある。タブラチュアの文字(あるいは数字)を、ひとつひとつ拾いあげて吟味し、音符へとはめこんでいく作業を行っている間に、五線譜に無理に鑄造したことによって、リュート固有の響きの質が変わってってしまう。リュート・タブラチュアは、各音がどこまで持続すべきかを示してはいないため、転写の際には「和声的配慮」によって、暴挙と思える程までにひとつの音を引き延ばす場合も生じてくる。チェンバロ曲でも、実際には減衰してしまう長音価の音が記譜されて、「鳴っていると考える」という抽象的な把握がなされることもある。ある曲を転写しても、常にそれは「満足することの出来ない企て」なのである。しかし、弾くための楽譜から、読むことのできる楽譜にすることは、体系的に研究していく上で必要なことであり、「リュートのレパートリーの、信じられないような素晴らしさの価値を正しく評価する」⁽¹³⁾ ために、これからも研究は続けられて行くことであろう。

リュートは古生物のごとく、いわば「絶滅した」楽器である。長く輝かしい歴史を担っていても、すべてのものが移ろいゆく中で、リュートも時の流れの中に消えていった。1600年頃に全盛期を迎えたリュートも、17世紀に入って、楽器が弦の張力に耐え得る限り低音が増やされ、楽器自体も、増加する張力に耐えるべく変形を遂げていった。⁽¹⁴⁾ 弦の増加に伴い、一見矛盾するようであるが、新しい調弦が無数に生まれてきてしまった。このため、弦数が多く狂いやすいために、もともと調弦が難しいリュートに、さらに煩わしさと混乱を招くことになった。バロック時代には、それでも通奏低音として活躍し、ドイツで Weiss や J.S.Bach 等がすぐれた曲を残しているものの、それ以後、殆んど音楽史上に姿を現わすことはなくなってしまった。

研究とは外れた私見を述べるのが許されるなら、筆者は次のように考える。音量の点で、また音楽様式の転換によって、ピアノがチェンバロに取ってかわったように、リュートもチェンバロにその座を譲った。時代の流れと共に楽器のメカニズムが進歩し、より豊富な音響を、西洋音楽は獲得してきた。現代においては、電子音なども含めて、さらに音響への可能性は拡大していくかの観がある。「より充実して美しく、しかもよく響く音へ」という指向は、確かに楽器史上において、進歩を促す大きな動因となってきた。しかし、「充実してよく響く

音」が、常に「大きな音」でなければならない、と考えるのは誤りであろう。小劇場向き、あるいは室内向き、というにもまだリュートの音量はかばそいかも知れない。人間としての「音楽」とは、常に壮大な響きの建築物であるばかりでなく、きわめて個人的な、内面に直結した繊細な残響でもあるのだ。リュートはその容姿、及び響きで多くの人々を魅了してきたが、いつでも、偉大な響きで包みこむ所とは対極にある所の、むしろ残響の綾の中の煌めきによって、人の心の奥底にまで浸透していったのである。音の響きが、自然音に限らず電氣的な領域にまでその幅を拡げている現代であるが、この、リュートの響きのような自然音の代表とも言うべきものに、もう一度耳を傾けてみる必要性もあるのではないだろうか。音でも何でも、溢れるほど豊かにあるということが、必ずしも心を充たしてくれるとは限らないからである。

II エリザベス朝リュート音楽

1. ルネサンス・リュート音楽におけるイギリスの地位

ルネサンス時代のリュート音楽作曲家で現在でも名の通った作曲家と言えば、まず第一にあげられるのが、John Dowland であろう。しかし、彼以外の作曲家は逆に殆んど無名に近い存在である。Dowland は、その生涯に4巻にわたるリュート伴奏付の歌曲集を出版し、《ラクリメ、または7つの涙——Lachrimae or Seaven Teares》(1605)と題された、21曲から成る合奏曲集の他、息子の Robert Dowland が編んだ《種々のリュートの手引き集——Varietie of Lute Lessons》(1610)にも、リュート独奏曲が載っている。⁽¹⁵⁾ 1501年にヴェネツィアで、Petrucci が「近代的印刷法」で楽譜出版を始めてから1世紀余も経過しており、かなり楽譜印刷も盛んになってきていたとは言え、当時1人の作曲家が、自分の曲集を何種類も印刷して世に出すことは、きわめて稀であった。当時のリュート曲は、むしろ個人的な目的で写された手稿譜の方に数多く残されている。手稿譜が、私的な意図のもとに作成されたことや、「誰が作曲した作品か」ということがまだそれほど重大事ではなかった時代であったことを考えれば、たとえ Dowland の曲でも、作曲者名も曲名も記されない形で、あちらこちらの手稿譜に写し取られていても不思議ではない。《Varietie……》などを見ると、いくぶん仰々しい紹介文つきで、当時「名の通っていた」作曲家達があげられているが、このような紹介文はおろか、名前さえも掲げられなかった作曲家達の作品も数多い。⁽¹⁶⁾

こうした有名無名の作曲家によって生み出されたリュート作品は、ルネサンス期のヨーロッパ全体を見渡せば、恐らく千単位、万単位にものぼるかも知れない。リュート音楽は、イタリアにまず花咲き、ヨーロッパ各地にひろがっていった。16世紀末になると、イタリアにおいては、音楽史的にモノディの発生、ヴェネツィア楽派の興隆など、バロック時代への幕開けとして重要な光があてられるようになるが、リュート音楽は既に下火になっていた。ドイツでも、初期の Judenkünig, Newsidler 等による、素朴で生き生きとした生命力はもはやなくな

り、17世紀には、リュートはむしろ合奏に用いられることが多くなった。フランスでは、やはり1600年頃を境としてリュート音楽は新しい様相を見せはじめ、「宮廷のバレエ音楽で、合奏で幕間の音楽、アントレや舞曲を演奏する純粋に器楽的な方向と、もっぱらリュートを伴奏楽器とした歌曲創作で、レシ（朗唱）や、エール・ド・クール（宮廷歌謡）と呼ばれるジャンルとに分化していった。……」⁽¹⁷⁾ 同時に、“accord nouveau”と呼ばれる種々の調弦が試みられるようになり、1冊の曲集に何種類もの調弦を要するようになってくると、⁽¹⁸⁾ ただでさえ弦が増加しつつあったリュートの、20本以上の弦を調節しなければならない時間と、この調弦を完璧なものにしておくための微調整の手間は大変なものとなり、リュートの人気衰退の一因ともなってしまった。ただ、この accord nouveau——新しい調弦法の中の代表とも言えるニ短調調弦——Adfad'f'——は以前の調弦ではあまり見られなかったアルペジオ奏法を生じ、また18世紀になってからのドイツにおけるリュート復興で、この調弦が使われたことは重要である。

ヨーロッパ大陸でリュート音楽がこうした動きを見せていた頃、海をへだてた所にあったイギリスでは、大陸よりは幾分遅れてリュート音楽が花開いた。だが、それまでイギリスが大陸からすぐれたリュート音楽を手本として聴き取り、しかも準備期間が長かった分、一挙に黄金時代を築いた。16世紀の前半にヨーロッパ大陸の国々では、リュートの記譜法や奏法、楽譜印刷などの発展を、イタリアのような先進国からたゆまず取り入れる姿勢を示していた。だが、イギリスでは同じ頃に、リュート音楽にこうした動きがあまり見られないのは、単に地理的要因ばかりではなく、オルガン音楽の長い伝統と、すぐれた鍵盤音楽作曲家の輩出とで、かなり充たされた状態にあったことも一因と考えられている。世俗的な楽器であるリュートは、イギリスにおいて世俗的音楽社会が花開くとならんで、楽譜印刷が広く行われるようになったことと強く結びついて発展していった。⁽¹⁹⁾ 1600年頃に黄金期を謳歌していたイギリス・リュート音楽は、先に触れたようなイタリアにおけるモノディ、フランスにおける爛熟への徴候など、バロック時代の幕開けの前奏曲を海の向こうに聴きつつも、未だルネサンス最盛期のポリフォニー芸術の響きのエッセンスと、イギリス特有の民衆的な歌謡旋律とを滋養として、一種独特の世界を創り出していたのである。

2. 1600年頃のイギリス・リュート音楽最盛期——イギリス初の教則本とユニゾン調弦

リュートのための最初の出版譜が世に出たのは、先にも述べた通りイタリアであるが、⁽²⁰⁾ それ以後、愛好家のための曲集および教則本が、ヨーロッパ各地で出版されるようになった。

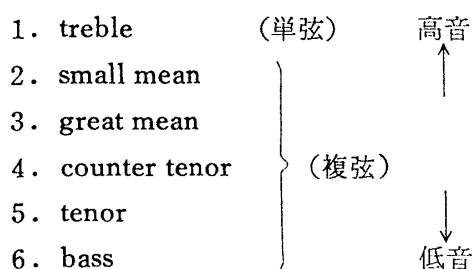
イギリスでは、まず1568年、ロンドンで《Briefe and Easye Instruction》が出版され、続いて1574年、同じくロンドンで《Briefe and Plaine Instruction》が出版された。⁽²¹⁾ この2冊とも、フランス人である Adrian Le Roy の著であり、前者はリュート演奏上の技術について、後者はシャンソンをリュート・タブラチュアに移し換える方法などについての記述を含んでいる。どちらも今日では英語訳の版しか残っていないが、もともとはパリで出版されたもので

あった。⁽²²⁾ Le Roy の教則本は、フランスのリュート奏法の伝統をひいて書かれたものであるから、これらの教則本の出版がイギリスのリュート音楽の変遷に強い影響を及ぼしたことは、十分に考えられることである。⁽²³⁾

Le Roy に次いで1596年、William Barley が《A New Booke of Tabliture》を出版した。これには、オルファリオンとバンドーラのための「様々な練習曲」が収められているが、大方は Le Roy の前述書の引き写しであり、製本もかなり乱雑、しかも John Dowland の曲を「無断で、それもまちがった不完全な形で」⁽²⁴⁾ 掲載していることから、J. Dowland の《The First Booke of Songs》(1597年)の序文でも批判を受けているほどである。⁽²⁵⁾

正真正銘のイギリス最初のリュート教則本が出たのは、やっと1603年になってからのことである。これは、Thomas Robinson の《The Schoole of Musicke》で、この本の出版は、イギリスのリュート音楽が、1600年頃ひとつのピークを迎えたことと大いに関わりを持っている。リュートは、歌曲の伴奏のみならず、独奏、合奏においても、既に広大なレパートリーを持っていた。⁽²⁶⁾ 英国王室はじめ、地方の富裕階級では、お抱えのプロフェッショナルなリュート奏者を雇っていた。リュート奏者の名人芸的な演奏を楽しむと同時に、雇い主たちが彼らからリュートを習う際に、こうした教則本が必要とされたのであろう。先に述べた、Barley の本のようなものでも出版された位であるから、その需要はかなりなものであったと思われる。

さらに、イギリスにおける1600年頃のリュート音楽のピークののひとつは、弦の改良による調弦法の変化に見ることができる。当時のタブラチュアが6線であることからわかるように、基本は単弦の最高弦と、複弦の5対から成る6コースであったが、Robinson の《The Schoole of……》によれば、すでに1603年当時には7コースのリュートが使われるようになっていた。⁽²⁷⁾ 基本となる6コースのイギリス名は、高い方から



と名づけられており、⁽²⁸⁾ これを基本として、Robinson が言うように第7のコースが付け加えられた他、第9コース程度まで、bass コースから全音階的に下がっていくコースが付け加えられることも稀にはあった。⁽²⁹⁾ この音域の拡大についてはあとでもう一度触れるが、まず調弦のことについて、Robinson によれば、ポピュラーな7コースすべてが「ユニゾン」に調弦されていた。⁽³⁰⁾ それ以前、16世紀もかなり後期になるまで、6コースのリュートがよく使われ、その低音弦は2～3コースまでオクターヴで調弦されていた。すなわち、ガット弦の性質上、低音がかなり弱いため、複数のうちの1本をオクターヴ上に調弦して音を強くしたのである。こ

これらの低音のコースにおけるユニゾン調弦については、Robinson の記述がイギリスで最初の確実な資料であるが、さらにこのあと 1610 年に出版された Robert Dowland の《Varietie of Lute Lessons》の中にも、ユニゾン調弦についての記述がある。⁽³¹⁾

……first, let the Scholer practice to set every one of the paires in unison which being well understood : ……

このようなユニゾン調弦には、弦製作上の進歩が大きく関与している。高音用の細いガット弦製作は中世以来盛んであったが、低音用の太いガット弦は、17世紀になってから改良が進んだ。⁽³²⁾すでに述べたように、それ以前の低音域用ガット弦の場合には、弦の性能が貧弱なために、オクターヴ調弦で音を補強する必要があった。弾性の小さい弦では、基音が十分に鳴らないので、その基音を第1倍音とする弦、すなわち1オクターヴ低い弦を用いたであろう。だが1600年頃までに“Venice Catline”⁽³³⁾あるいは“overspun strings”と呼ばれる、きわめて弾性の強いガット弦が製作されるようになり、低音を持続させることが可能となった。この弦を使えばユニゾン調弦でも充実した響きが得られ、高音域から低音域まで万遍なく使うファンタジアやリチェルカーレなどの曲では、音色の均質性が得られるこのユニゾン調弦の方が好ましかったことであろう。さらに、こうした低音用の弦製作上の改良は、リュートの音域の問題とも深く関わっている。15世紀に5コース（開放弦での最高音と最低音の間に音程が12度）であったリュートが、16世紀には第6のコースが付け加えられ（同じく開放弦の最高音と最低音の音程が2オクターヴ）、さらに第7のコースが加えられることもあった。16世紀の終わり頃にはこの第7のコースが、第6コースの2度か4度か5度下に調弦されるようになっていた。このようにリュートは低音域の方へと音域を拡げて行き、この後の道筋もひたすら低音弦が増えていく歴史を辿るのであるが、1600年頃のイギリスに視点を据えて見れば、海を渡って Venice Catline 他、低音用の良く響く弦がはいってくるようになった。⁽³⁴⁾それ故に、高名な巨匠 John Dowland をはじめとして、Thomas Robinson などは、それまでのオクターヴ調弦ではなく、この強いねじれを持つ新しいガット弦によるユニゾン調弦を採用したのである。この新しい低音弦により、下方の音域は充実した響きを持って拡がっていった。この当時のイギリス・リュート曲のタブラチュアを見ても、基本はあくまで6コースであるが、第7コース上の音もかなり頻繁に使われているのがわかる。⁽³⁵⁾

ただ、こうしたことから、1600年当時のリュート調弦は「すべてユニゾン調弦」になったと断言することはできない。リュートの調弦はそれ自体複雑な歴史を持っている。たとえば今日、リュートの調弦は一般に「ルネサンス調弦」と「バロック調弦」という、代表的な調弦に分けられているが、⁽³⁶⁾実際には、調弦は多種多様であり、極端な場合には個人個人で違う場合さえあった。⁽³⁷⁾また、ルネサンス調弦と呼ばれているものが18世紀まで使われていたり、⁽³⁸⁾楽器のサイズによって調弦も異なる場合がある。従って、オクターヴ調弦も、1600年頃

の名人達, J. Dowland や Robinson などによって, いちおう「廃止」されはしたが, 完全にすたれてしまったと考えるべきではないであろう。

3. イギリス・リュート音楽の研究状況

今日残存しているリュート音楽すべてについての体系的な資料目録は, 今のところ出現していない。リュート音楽に関する文献も, 全体像を把握するには, まだ不足の感がある。印刷された楽譜及び教則本や, 手稿譜などの所在目録, 楽器解説を掲載したものとしては, Ernest Pohlmann の《Laute Theorbe Chitarrone》(Bremen 1971) がある。歴史的教則本についての内容抜粋もあり, 非常に包括的な手引書である。

イギリス・リュート音楽に限って見ると, 資料目録に類するものが現われたのは, 19世紀なかば頃になってからで,⁽³⁹⁾ 以来, 辞典やイギリス音楽史の本などでも, リュート音楽, 音楽家などについて, 次第に詳しく論じられるようになった。⁽⁴⁰⁾ 20世紀に入ってからの研究で, イギリス・リュート音楽を概括的に捉えたものとして, Richard Newton 著《English lute music of the golden age》(1938~39)⁽⁴¹⁾ がある。この研究では, 資料研究, 手稿譜のおよその成立年代と出所の他, 作曲家の伝記, その音楽的特色などが論じられている。さらに, 1955年, David Lumsden が, イギリス・リュート音楽の全体像を把握するためにきわめて重要な論文を書いたが, これについては後述する。

すでに前項で述べたイギリス・リュート音楽の3つの主要な教則本, 及び John Dowland, Anthony Holborne など, 何人かの作曲家については, 研究がかなり進んできている。⁽⁴²⁾ しかし, 全体的に見ると, 多くのことが解明し尽くされ, それを踏まえた研究がなされるのは, まだ先のことになると思われる。

全貌把握への途上にある現段階において, 個々の手稿譜に的をしぼって検討していく時に, 現在最も大きな碑と見なされるべき論文が, 先にふれた David Lumsden の《The Sources of English Lute Music》(1955)⁽⁴³⁾ である。範囲はイギリスに限定されてはいるが, 1540年から1620年に至るイギリス・リュート音楽の資料の所在を明らかにし, それらの資料中の曲全部のカタログを作成すると共に, 音楽的特徴に従って分類し, 主題目録も付けてある。Lumsden 自身, この論文の序で述べているように, この論文はあくまで「これから先の研究にとって価値あるもの」⁽⁴⁴⁾ であり, 「曲そのものについての詳細な研究は行われていない。」⁽⁴⁴⁾ Lumsden によれば, 彼以前のリュート音楽研究は研究相互の関連が稀薄であり, 既に研究ずみの土壌を再踏査する時間の無駄を省くためにも, こうした目録が必要だった。時代区分については, イギリスで恐らく最も古いリュート音楽として残っている, 大英博物館所蔵 Royal Appendix 58 の成立推定年代が1540年であり, John Dowland がこの世を去ると共に, イギリスでも古い様式がすたれて行き, 新しいフランス式リュート奏法が抬頭し始めたことから,⁽⁴⁵⁾ 1620年代が区切りとされている。

Lumsden によれば, この年代間のイギリス・リュート音楽の曲集及び教則本は, 現存する

もので45冊にのぼる。彼の資料に含まれている約 2500曲の内訳は、250 曲がリュート独奏曲以外の曲、すなわち

- ・ 2 台のリュート合奏用
- ・ バンドーラ、リラ・ヴィオール、鍵盤楽器、シターン、トレブル・ヴィオール用
- ・ 声楽用（リュート伴奏のつくものとつかないものとある）

などである。残る曲のうち600曲は資料の中で重複しているおり、リュート独奏用は、約1600曲あることが判明している。⁽⁴⁶⁾

さて、今回の研究では、この約1600曲の作品中、いくつかの論文の中に、重要な手稿譜として必ずと言えるほど引用されている、⁽⁴⁷⁾ ケンブリッジ大学図書館所蔵の、いくつかの手稿譜に収録されている作品に焦点を合わせてみた。⁽⁴⁸⁾ そして、リュートが全盛を迎える時代とも言える時期の主要なケンブリッジの手稿譜を検討した結果、内容的に充実し、また保存状態も最も良かった手稿譜、Dd. 5. 78 (Ⅲ) を、この研究で取りあげることにした。現在五線譜に転写されているものは、できる限り集め、さらに残りのものについては、筆者が転写を行い、このひとつの手稿譜から、どのようなことが浮かび上がってくるか、各曲の分析によって検討してみたい。

ケンブリッジ大学リュート手稿譜

Ⅲ ケンブリッジ大学リュート手稿譜

イギリスのリュート音楽手稿譜として最も重要なものの中に数えられるのが、ケンブリッジ大学所蔵の一連の手稿譜である。これらの手稿譜には、それぞれ次のような分類番号が付けられている。

Dd. 2. 11 (B)

Dd. 5. 78 (Ⅲ)

Dd. 9. 33 (C)

Nn. 6. 36 (B)

このうち、実際に参照したのは最初の3つの手稿譜であるが、今回参照できなかった最後の手稿譜も含めて、この一連の手稿譜の書き手、年代、及び内容の概観などについて述べていきたい。

この4つの手稿譜が同一人物によって書かれたものであることは、かなり以前から知られていた。⁽⁴⁹⁾ William Chappel は、この一連の手稿譜を、John Dowland 所有のものだったと述べているが、Dd. 5. 78 の f. 44 《Farwell》の曲の最後の所に Dowland 自身の署名があること以外に、彼との関わりを確証づけるものはない。⁽⁵⁰⁾ これらの手稿譜が、いつ、どこで、誰によって書かれたのか、という由来については、多くの人々が論議してきた。その結果、1963年の Ian Harwood の研究により、この一連の手稿譜は、後年、他の人が手を加えた部分を除けば、Mathew Holmes という人によって書かれたことが判明した。⁽⁵¹⁾ Holmes は、1588～97年までオックスフォードのクライスト・チャーチで、また1597年から亡くなる1621年までは、ウェストミンスター修道院で歌手を勤めていた人である。

Holmes によるこれらの手稿譜について、また写譜の目的及び内容などについて、Diana Poulton が重要な見解を述べているので、以下、-Poulton の見解を引用しながら一連の手稿譜について概観していきたい。⁽⁵²⁾

4つの手稿譜に含まれている曲は全部で700曲ほどもあり、このうちの多くは、殆んど同一の形で重複している。Holmes は、自らもリュートを奏したのであろうが、これらの手稿譜を「教えるために写したのか、それとも、専門の写譜家のように、誰かの要請で写したのだろうか。」⁽⁵²⁾ もし「売る」ことが目的ならば、曲の題名や作曲家名を省略形で書いたり、あるいは全く書かなかったりする筈はないと考えられる。「教えるため」ならば、曲の題名や作曲名は、教える自分でわかっていれば良いので、省略されてあっても納得が行く。しかし、もし教えるために曲を写すのに、ひとつの手稿譜の中でさえ、同じ曲が数 folio 先に再度写されていたり、手稿譜相互の間で「殆んど同一の形で」重複しているのは不合理なことに思われる。4つの手稿譜を25年もかかって Holmes は写していった。最初の頃は明瞭な筆跡であるが、

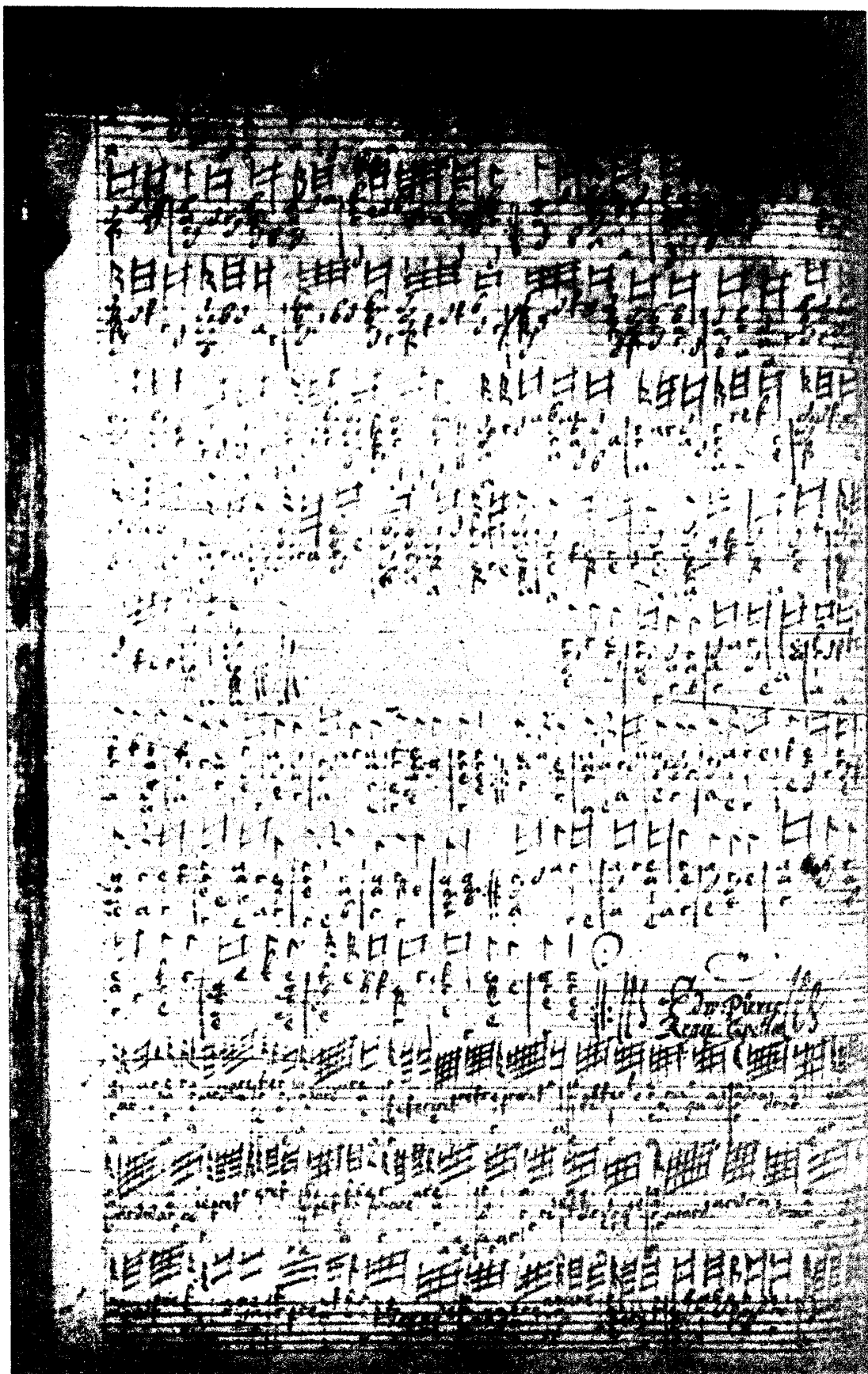
年を経ると共に次第に読みづらくなっていく。全体的に見ると「平均以上のミスはしていない」,⁽⁵³⁾ しかも重複している曲が多数あるこれらの手稿譜を、どういう意図で Holmes が写していったのか、現在では何の手がかりも残されていない。

内容的に見れば非常に広範囲な手稿譜であり、1545年没の Taverner による曲から、17世紀はじめ頃ポピュラーだった曲に至るまで、幅広く選曲がされている。また、Toyのような単純な小曲から、名人芸を要するような複雑な曲まで様々であり、イギリスのリュート奏者兼作曲家はすべて出てきているといっても過言ではないばかりか、ヨーロッパ大陸の作曲家による曲も若干収められている。Orlando di Lasso や、Archadelt の声楽作品のリュート用編曲もある。⁽⁵⁴⁾ およそ16世紀半ばから17世紀はじめにかけて、イギリスではどのようなリュート曲が奏されていたのか——この手稿譜は、言わば当時のイギリス・リュート音楽の「代表版」であると考えて良いであろう。

Dd. 2. 11は、この一連の手稿譜中、最初期のものとされている。Lumsden によれば、およそ1595年頃に完成したものとされているから、Holmes がまだオクスフォードにいた頃、主に書かれたものであろう。⁽⁵⁵⁾ Poulton は、様々の可能性を検討した上で、この手稿譜は殆んど部分が1591年以前には既に書きあげられていたとしている。⁽⁵⁶⁾ 従って、このDd. 2. 11という手稿譜は、およそ1588年から1591年頃までの間にだいたいの曲が仕上げられ、1600年までには完成していたものであると考えられる。(譜例1)

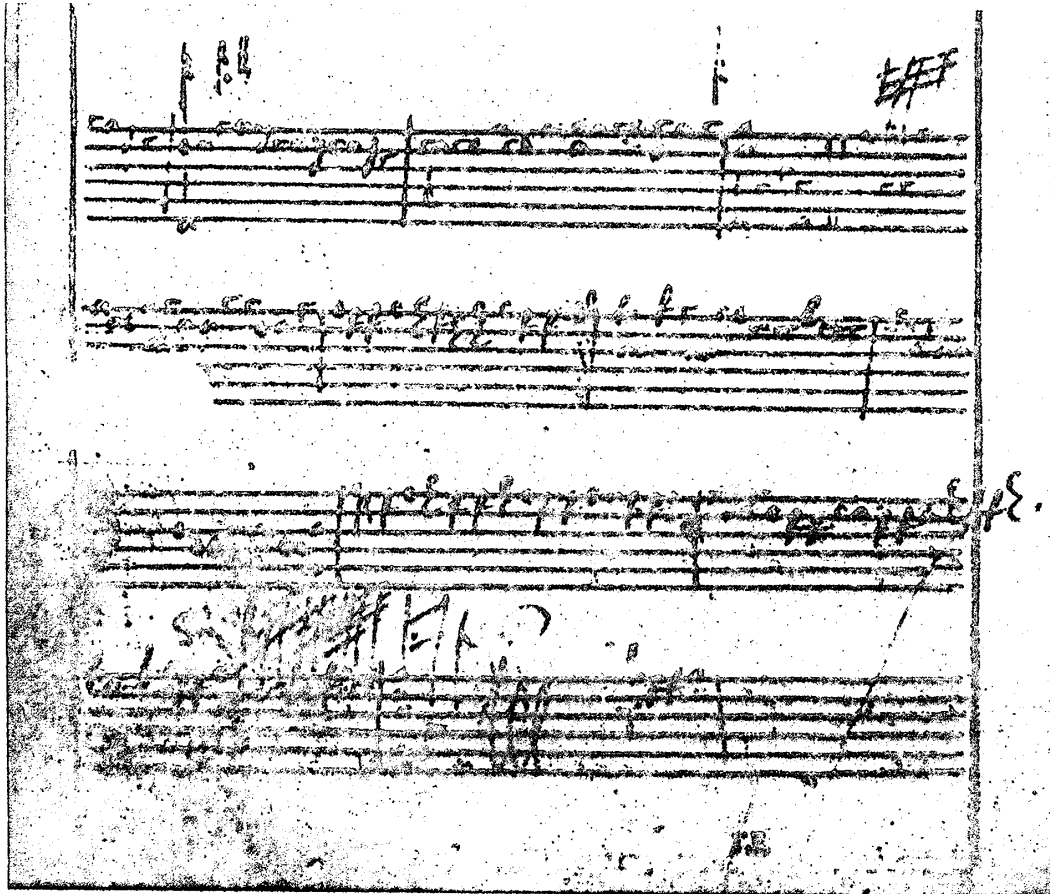
Dd. 2. 11は、約310曲から成る大部の手稿譜である。筆跡も明瞭で、曲の題名や作曲者名もかなり細かく書きこまれており、バンドーラのための曲が54曲含まれている。

Dd. 5. 78は、筆跡やリズム記号のシステム、書き誤りが僅かしか見られないことなどから、2番目に書かれた手稿譜と考えられている。この手稿譜を見るとわかるように、曲名は必ずと言えるほど省略され、作曲者名も概ねイニシャルのみしか書かれていないが、このようなことは2. 11では見られなかった。完全に最後まで書き写されている曲は157曲であり、若干の例外を除けば、殆んどすべてがイギリスの曲である。1曲だけリラ・ヴィオールのための曲を含むが、あとはすべてリュート用の曲と考えられる。だが、いちど綴じ直してあり、もともとは《Viol Music》という題の巻であつたらしいことから、紛失されてしまった folio もあるかも知れない。⁽⁵⁷⁾



Dd. 9. 33では、Holmes の筆跡は際立って乱れてきており、f. 23以降はリズム記号の省略が目立ってくる。(譜例 2) 5. 78においても、わずかながら同じシステムで書かれたものもある。
(58)

譜例 2 Dd. 9. 33 f. 40




さらに、今までのリズム記号とは異なって、「音符によって」リズムを示すシステムも取り入れられている。(譜例 3)

5th

The image shows a page from a manuscript, identified as '譜例 3 Dd. 9. 33 f. 58'. The page contains five staves of handwritten musical notation. The notation is dense and appears to be a historical manuscript. The first staff has a large '5' written above it. The notation includes various notes, rests, and clefs, though the specific details are difficult to discern due to the image quality. The bottom of the page is heavily obscured by a large, dark, irregular stain.

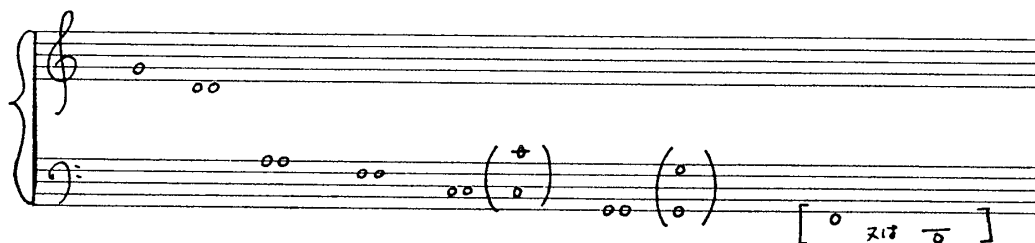
Poulton によれば、Dd. 9. 33が書かれたのは、1597年以前から1603年以降とされている⁵⁹⁾。この手稿譜に収められている150曲の殆んどがイギリスのものであるが、フランスの曲「Barret（1曲）、Coranto（数曲）、Volta（数曲）」も見ることができる。

最後のNn. 6. 36については、実際に見ることができなかったため、Poulton がこの手稿譜について述べている所の概要を、以下に引用する。⁽⁶⁰⁾

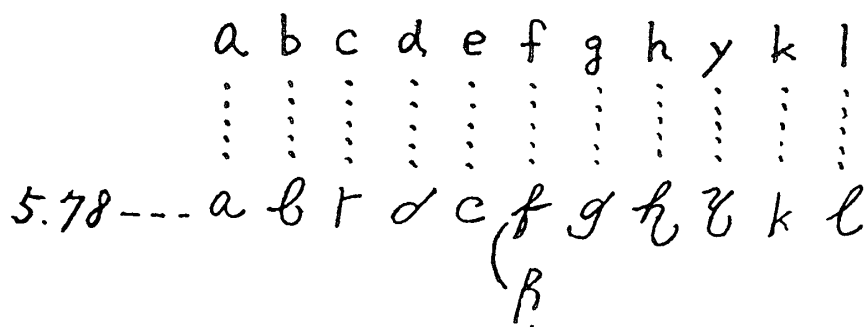
この手稿譜は、Holmes によるシリーズの最後のものである。この中には3種のリズム記号が使われている。すなわち初期の  (gridiron), リズム記号の省略法, mensural notation に使われている記号(セミ・ブレヴィス, ミニマム, クロシェット) などである。この3つのタイプは、この手稿譜の所々に分散して入れられている。⁽⁶¹⁾ 第3のタイプのリズム記号とタブラチュアとの関わりは、1600年頃のイギリスで見られるようになったものである。従ってこの手稿譜は、Dd. 9. 33 の完成後、1603年から4年に書き始められ、⁽⁶²⁾ さらにこの手稿譜のおわりにあるバヴァヌとガリアルドは、フランス式調弦のひとつであることから、1610年～15年が最後のコピーの時であろう。内容は Daniel Bachelier による曲が多いことが目立つが、Dowland の曲は、確証可能なものは3曲しか入っていない。タブラチュアのいくつかは、疑いなくヴィオール用のものである。そのうちの1曲は、James Shirley の曲であるが、この作曲家は1596年に生まれ、1615年以前には作曲家としての活動を始めていなかったこともあって、この手稿譜完成の最終年を裏づける有力な手がかりとなっている。

IV Dd. 5. 78 の現代譜への転写について

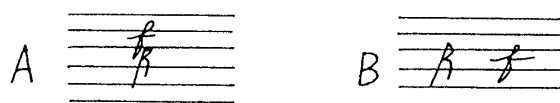
Dd. 5. 78に収められている曲は、完全なものが157曲、断片が7つである。楽譜は、当時のリュート・タブラチュアに一般的だった6線譜が使用されており、基本となる調弦は次のとおりである。



記譜はフランス式のアルファベットの文字による。この手稿譜における文字の対照を次に示す。



fにあたる文字は2種類になっている。これは、特に同じ小節内でfのフレットをいくつか同時におさえる場合（下記A）と、連続してfの文字が使われる場合（下記B）に混用される。こうした混用は、演奏の時の奏者の「目」への配慮であろう。(63)



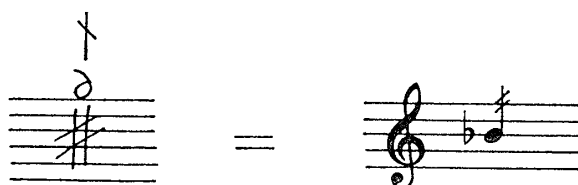
リズム記号は、この手稿譜では以下に示すような記号で表わされるが、転写に際しては各記号の右に示す音価とした。



付点は上記の記号に・を付けて示されている。



装飾記号は#で表わされており、転写にあたっては音符の棒に#として表わした。

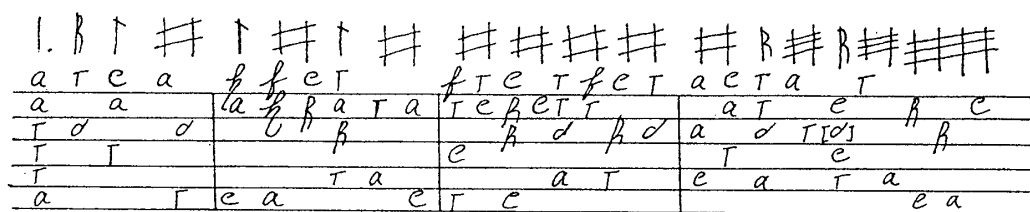


小節線は、タブラチュアに書き込まれたものに従うのを原則としたが、明らかに不自然であると判断された場合や、小節線が省略されていると考えられる場合には、適宜変更したり、書き加えたりした。また、6線をなす横線も、消えかかっているものについては補って判断し、文字も線上にあったり、線と線の間にあたり、まちまちなので、曲のつながり方で判断しな

がら転写していった。

リュート・タブラチュアは、音を直接表わすのではなく、左指が押えるべきフレットの位置と、リズム記号とで曲を表わしている。それゆえに、鳴らされた各音の「持続」は、タブラチュア上には示されておらず、ある意味で奏者に任される。⁽⁶⁴⁾ 奏者の頭の中で判断されて、より長い持続が必要だと思われる場合には強く‘pluck’されたりして工夫される。しかし、リュートは撥弦楽器であるから、本来音の持続はあまり望めない。従って、チェンバロの曲の場合にも見られるように、ある音が「鳴り続けているものとする」暗黙の了解の如きものが、リュートの場合にもあてはまる。転写の際、曲の全体像をより鮮明にするために、一種の鑄造を施した所もある。例えば、次のタブラチュアは、f. 1v-2 にある作曲者不詳のパヴァーヌである。

(f は folio を表わす。)





このタブラチュアを、まさに文字どおり音符にすると、このようになる。



特に多声的傾向の強い曲の場合など、このような記譜では音楽本来の姿が明確にならない。譜例 4 は手稿譜、譜例 5 の上段（大譜表）は五線譜化したもの、同じ譜例の下段は、タブラチュアを読み易く書き写したものである。

なお、転写譜において留意した点を以下にまとめておく。

- (1)  としたものは、同じ音でもリュートにおいては 2 コースの弦で別個に弾かれることを示し、 は、1 コースの弦で奏されるものでも声部の処理上このように書き表わされたことを示す。
- (2) 音符に付した〔 〕は、もとのタブラチュア上に記された音が和声的、旋律的に不自然で、誤りの可能性のあるものであることを示す場合と、タブラチュア上の文字が何らかの事情で解読できない時に、適当な音を記したことを示す場合とあるが、それぞれ転写譜の脚注に説明してある。

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as various rests and accidentals. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly rhythmic, with many notes beamed together in groups. The second staff continues the melodic line, often with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves provide harmonic support, with some notes written in a lower register. The overall impression is one of a highly technical and expressive musical composition.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is a form of musical shorthand, possibly a type of shorthand notation or a very fast, abbreviated musical notation. It consists of various symbols, including vertical lines, horizontal lines, and small, stylized characters, arranged in a way that suggests musical notation. The score is written in a cursive, handwritten style.

(I)

5

10

(Rep.)

10

(II)

15

(Rep.)

20

注 1, 2 タブラチュアの文字が不明瞭

- (3) 曲名、及び作曲者名は、手稿譜においては省略されていたり、最小限に切り詰めてあることが殆んどであったが、David Lumsden による索引によって、かなり完全な形となった。転写譜に記されている曲名で〔 〕付のものは、すべて Lumsden の索引から判明したものである。また、作曲者名でイニシャルのみ記してあるものについても、Lumsden に従って、次のように（ ）で補って示した。

f. c = F (rancis) C (utting)

- (4) 反復記号は、手稿譜上には ||: となっていたり、6 線の上に 2 と書いてあったり、また省略されていたり、様々であった。反復記号が書かれていない場合でも、Lumsden の索引で曲の形式が判明したものについてはすべて ||: の記号に統一して、反復されるものとし、手稿譜における反復記号の有無は脚注で示した。
- (5) 断片は別として、完全な曲については、この手稿譜に出てくる順序に従って番号をつけていった。なお、この手稿譜では綴じなおしの際入れ替わってしまった部分があり、間違った配列のまま新たに folio の番号付がなされてしまっている。曲の相互関係で正しい配列にしてみると次のようになる。

f. 9, 21, 10, 20, 11……19, 22

V Dd. 5. 78 (Ⅲ) 内容概観

1. Dd. 5. 78 の楽曲分布および分類

Dd. 5. 78 に収められている全 157 曲中、リラ・ヴィオール用の 1 曲を除いた 156 曲を形式別に分類したものが次の表 1 である。

この表からわかるように、パヴァヌ (32 曲) とガリアルド (69 曲) とで、この手稿譜の 60% ほどを占めている。Lumsden が調査した資料においても、この 2 つの舞曲が資料全体の半分近くを占めている。⁽⁶⁵⁾ だが、パヴァヌとガリアルドが組になっていることは稀であり、たとえ組になっていても主題的に関連していることはあまりない。⁽⁶⁶⁾ Dd. 5. 78 においても、曲相互の関連については Lumsden の資料と同じような現象が見られた。⁽⁶⁷⁾

パヴァヌとガリアルド以外の曲 55 曲の内訳は、ジグやアルマン等、形式の判明している曲が 26 曲、その他の曲が 29 曲であった。

各曲の調と形式構造、小節数などについての内訳については、次の表 2 に一括した。

表 1

Galliard

	cm.	d:	e:	f:	g:	a:	C:	D:	Es:	F:	G:	B:	計
Bachelor		1			2			1		2	1		7
Cutting	3	1		2	3		2	1		1	2		15
Dowland	2	1	1	1	4			1			2		12
Holborne	4	1		1	2					1	2		11
その他	1	1			3		1	1			5		12
作者不詳	1	1			2		1	1		1	5		12
小計(1)	11	6	1	4	16		4	5		5	17		69

Pavan

	cm:	d:	e:	f:	g:	a:	C:	D:	Es:	F:	G:	B:	計
Bachelor		1						2					3
Cutting		1			1			1			3		6
Dowland					3			1			1		5
Holborne	1	1			3							1	6
その他		1		1	2		2						6
作者不詳		1				3					1	1	6
小計(2)	1	5		1	9	3	2	4			5	2	32

Jig

	cm:	d:	e:	f:	g:	a:	C:	D:	Es:	F:	G:	B:	計
その他		1											1
作者不詳	1			1	1						1	1	5

Alman

	cm:	d:	e:	f:	g:	a:	C:	D:	Es:	F:	G:	B:	計
Cutting							1						1
作者不詳										2	2		4

上記以外の諸形式

	cm:	d:	e:	f:	g:	a:	C:	D:	Es:	F:	G:	B:	計
Bachelor								1					1
Cutting		1		1									2
Dowland					2			1		2	1		6
Holbone	1			1			1			1			4
その他					4		2			2	1		9
作者不詳	1	3		2	5		2		1	4	4		22
小計(3)	3	5		5	12		6	2	1	12	9		55

総計 (1)+(2)+(3)	15	16	1	10	37	3	12	11	1	17	31	2	156
-------------------	----	----	---	----	----	---	----	----	---	----	----	---	-----

表2 各曲の調と形式構造一覧

Pavan:

Bachelor:

	調	小節数	形式 注 (1)	各部構成小節数		
				第1部	第2部	第3部
No. 127.	D:	78	(A)	12-12 ^{注(2)}	13-13	14-14
130.	D:	47	(A)	8-8	8-8	8-8
143.	d:	50	(A)	7-11	8-7	6-11

Cutting:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第1部	第2部	第3部
No. 23.	G:	46	(A)	9-9	6-6	8-8
30.	D:	40	(A)	7-7	6-6	7-7
32.	cm:	38	(A)	7-7	6-6	6-6
37.	g:	24	(B)	8	8	8
96. 126.	G:	38	(A)	6-6	6-6	7-7

Dowland:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第1部	第2部	第3部
No. 4.	D:	48	(A)	8-8	7-7	9-9
20.	g:	50	(A)	8-8	8-8	9-9
102.	g:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
110.	g:	40	(A)	8-8	8-8	8:
131.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8

Holborne:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第1部	第2部	第3部
No. 27.	g:	47	(A)	10	8-8	9-12
29.	B:	50	(A)	8-	8-8	9-9
42.	cm:	22	(B)	7	8	7
48.	g:	24	(B)	8: 注(3)	8:	8:
120.	d:	28	(B)	8:	8:	12:
134.	g:	29	(B)	10:	9:	10:

その他の作曲家

	調	小節数	形式	各部構成小節数			作曲者
				第1部	第2部	第3部	
No. 68.	g:	24	(B)	8:	8:	8:	Allison
69.	d:	23	(B)	9:	7:	7:	Allison
7.	g:	47	(A)	8-8	8-9	7-7	Collarde
114.	C:	40	(A)	8-8	9-9	8-8	Collarde
78.	f:	38	(A)	6-6	7-7	6-6	Ferrabosco
132.	C:	36	(B)	8:	12:	16	Philips

作者不群

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第1部	第2部	第3部
No. 2.	G:	36	(A)	6-6	6-6	6-6
59.	d:	29	(B)	8	11	10
90.	B:	24	(B)	8:	8:	8:
107.	a:	33	(B)	12:	10	11
125.	a:	40	(A)	8-8	8-8	8
133.	a:	22	(B)	6	8	8

注(1) (A) 3部分形式 反復部付き。
 (B) 3部分形式 反復記号付き。
 (C) (A) (B)以外の 特殊形。

注(2) 12小節の主部に12小節の反復部が続く。

注(3) 8小節で、最後に反復記号(:||又は“R”)が付く。

Galliard: _____

Bachelor:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第 1 部	第 2 部	第 3 部
No. 5.	d :	60	(A)	10-10	10-10	10-10
61.	F:	24	(B)	8	8	8
111.	g :	52	(A)	10-10	8-8	8-8
117.	G:	52	(A)	8-8	8-8	10-10
119.	g :	52	(A)	8-8	8-9	10-9
121.	D:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
136.	F:	48	(A)	8-8	8-8	8-8

Cutting:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第 1 部	第 2 部	第 3 部
No. 31.	D:	24	(B)	8	8	8
33.	cm:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
34.	C:	52	(A)	8-8	8-8	10-10
44.	G:	49	(A)	8-8	8-9	8-8
46.	g :	48	(A)	8-8	8-8	8-8
47.	G:	32	(C)	8-8	8-8	nil
50.	g :	48	(A)	8-8	8-8	8-8
60.	f :	48	(A)	8-8	8-8	8-8
63.	F:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
72.	cm:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
80.	g :	48	(A)	8-8	8-8	8-8
86.	cm:	24	(B)	8 :	8 :	8 :
97.	f :	48	(A)	8-8	8-8	8-8
115.	C:	40	(A)	8-8	8-8	8
116.	d :	24	(B)	8	8	8

Dowland:

	調	小節数	形式	各部構成小節数		
				第 1 部	第 2 部	第 3 部
No. 18.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
21.	g:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
35.	cm:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
52.	g:	48	(A)	8-8	8-8	8-8
53.	g:	24	(B)	8	8	8
76.	cm:	54	(A)	9-9	9-9	9-9
79.	g:	24	(B)	8	8	8
81.	G:	60	(A)	10-10	8-12	12-12
105.	f:	34	(B)	12:	8:	14:
118.	d:	24	(B)	8:	8:	8:
129.	D:	48	(C)	12-12	12-12	nil

Holborne:

	調	小節数	形成	各部構成小節数		
				第 1 部	第 2 部	第 3 部
No. 3.	d:	14	(B)	4:	4:	6:
9.	g:	24	(B)	8:	8:	8:
19.	g:	15	(B)	5:	5:	5:
36.	f:	14	(B)	4:	4:	6:
43.	cm:	24	(B)	8:	8:	8:
45.	cm:	21	(A)	5-4	4-4	4:
56.	F:	12	(B)	4:	4:	4:
73.	cm:	16	(C)	8:	8:	nil
74.	cm:	22	(B)	6:	8:	8:
101. } 140. }	G:	24	(B)	8:	8:	8:

その他の作曲家

	調	小節数	形成	各部構成小節数			作曲者
				第1部	第2部	第3部	
No. 112.	g:	24	(B)	8	8	8	Byrd
113.	g:	24	(B)	8	8	8	Byrd
71.	cm:	24	(B)	8	8	8	Collarde
75.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8	Ferrabosco
89.	C:	24	(B)	8:	8:	8:	Johnson
15&17.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8	Kindersley
14&16.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8	Kindersley
144.	D:	25	(B)	8	9	8	Porter
99.	g:	31	(B)	8	9	14	Cavendish
141.	d:	28	(B)	8	10	10	Pierce

作者不詳

	調	小節数	形成	各部構成小節数			
				第1部	第2部	第3部	第4部
Nb. 24.	G:	64	(C)	8-8	8-8	8-8	8-8
26.	G:	16	(C)	8	8	nil	
40.	g:	23	(D)	8	8	7	
41.	C:	24	(C)	8-8	8-8	nil	
49.	G:	48	(A)	8-8	8-8	8-8	
51.	cm:	24	(B)	8	8	8	
66.	D:	32	(C)	8-8	8-8	nil	
77.	G:	26	(B)	8	8	10	
87.	F:	34	(B)	8:	8:	10-8	
98.	d:	24	(B)	8	8	8	
128.	G:	51	(A)	8-8	8-8	10-9	
157.	g:	24	(B)	8	8	8	

Jig:

	調	小節数	拍子	各部構成小節数			作曲者
				第1部	第2部	第3部	
No. 6.	g:	12	6/8	4	4	4	anon.
70.	d:	12	6/8	4	4	4	Askue.
123.	f:	8	6/8	4	4		anon.
124.	F:	12	6/8	4	4	4	anon.
142.	G:	14	6/8	8	6		anon.
149.	cm:	8	4/4	2-2	2-2		anon.

Alman:

	調	小節数	拍子	各部構成小節数			作曲者
				第 1 部	第 2 部	第 3 部	
No. 12.	F:	7	4/4			8	anon.
64.	C:	48	2/2	8-8	8-8	8-8	Cutting
92.	G:	48	2/4	8-8	8-8	8-8	anon.
146.	F:	16	2/4	6	10		anon.
154.	G:	48	4/4	8-8	8-8	8-8	anon.

Toy, Jewell:

	調	小節数	拍子	各部構成小節数			作曲者
				第 1 部	第 2 部	第 3 部	
No. 11.	F:	24	6/8	4-4	4-4	4-4	Dowland
25.	C:	14	6/8	6	8		Robinson
104.	d:	12	6/8	4:	4:	4:	anon.

Playfellow:

	調	小節数	拍子	各部構成小節数			作曲者
				第 1 部	第 2 部	第 3 部	
No. 106.	C:	16	6/8	8:	8:		Holborne
109.	C:	8	6/8	4:	4:		anon.

Variation:

	調	小節数	拍子	原 旋 律 名	作曲者
No. 57.	d:	24	4/4	"Lord Willouby's Welcome Home"	Cutting
84.	G:	72	4/4	"Go from my window"	Dowland
85.	F:	40	4/4	"Go from my window"	Robinson
103.	C:	60	6/8	"Carman's Whistle"	Johnson
108.	f:	56	3/2	"Walsingham"	Holborne

Ground:

	調	小節数	拍子		作曲者
No. 88.	g.	112	3/4		Collarde
151.	F.	?	3/4		anon.

Fantasia:

	調	小節数	拍子		作曲者
No. 54.	G:	552	4/4		Philips
91.	g:	53	4/4		Dowland
122.	g:	45	4/4		Alison

その他の形式

	調	小節数	拍子	第1部	第2部	第3部	第4部	作曲者
No. 8.	cm:	16	3/4	8	8			Holborne
13.	F:	21	4/4	4-4	3	4	6	Dowland
28.	f:	12	3/4	4	4	4		Holborne
55.	F:	51	6/8					Ferrabosco
67.	D:	18	4/4	4	2	12		Dowland
82.	g:	48	4/4	8-8	8-8	8-8		Dowland
94.	F:	24	3/4					Holborne
100.	g:	24	3/4	8	8	8		Greeves?
147.	g:	40	4/4	8-8	8-8	8		Ferrant
150.	D:	64	4/4	8-14	8-11	8-15		Bachelor

その他の形式

	調	小節数	形式	各部構成小節数				作曲者
				第1部	第2部	第3部	第4部	
No. 10.	g:	24	4/8					anon.
22.	g:	15	4/4	8:	7:			anon.
38.	Es:	24	4/4	8	8	8		anon.
39.	G:	5	4/4					anon.
58.	d:	33	3/4	8	11	10	4	anon.
62.	F:	10	2/4	4:	2:	4:		anon.
83.	g:	8	4/4	2-2	2-2			anon.
93.	G:	8	6/8					anon.
95.	g:	24	3/4	8	8	8		anon.
135.	cm:	32	4/4	8-8	8-8			anon.
137.	g:	8	4/4					anon.
138.	f:	8	6/8	4	4			anon.
139.	f:	15	6/8					anon.
145.	G:	47	4/4	8	24	15		anon.
148.	G:	24	3/4	8	8	8		anon.
152.	F:	14	6/8	6	8			anon.
153.	F:	9	4/4	2	4	3		anon.
155.	C:	12	6/8	8	4			anon.
156.	d:	6	4/4	2	4			anon.

手稿譜Dd. 5. 78は、既に述べたように筆跡もまだ明瞭で誤写も少く、手稿譜から五線譜へと転写する際にはやり易かったと言える。ただ、手稿譜というのは、殆んどが自分のためか、依頼者のために写される私的なものである。特に今回扱った手稿譜は、少なくとも売ることを目的とはしていないために、曲名や作曲者名などは省略形で覚え書き程度にしか記していないものが多かった。

全157曲のうち、100曲余はパヴァヌとガリアルドで占められていたが、同じ形式の曲でも、きわめて複雑で演奏技術も高度なものを要求するものから、初歩的な演奏技術でも弾きこなせるものまで、幅広い選曲がなされていた。数の上ではガリアルドがパヴァヌのおよそ2倍にもなるが、イギリスの手稿譜全体の傾向から見れば、この事は単に写譜を行なった Holmes 自身の好みによるものであると言える。当時のパヴァヌとガリアルドは、最早独立した器楽曲として鑑賞用に作られており、しかも、ひとつのパヴァヌをもとにしてガリアルドを作り出す作曲法は余り見られなくなっていた。ひとつの楽曲を土台にして次々に作り出していく手法は、むしろ変奏の手法において徹底的に追求された。この変奏の手法は、広義の意味からすれば、いわゆる民謡などの旋律やグラウンドなどを変奏していくものから、楽曲の各部毎に装飾的な反復部を付け加えたり、さらにごく小さな曲でさえも、ひとつの旋律を他の声部で受け継ぐ際に装飾を加えたりすることまでも含むことができるであろう。

組曲の歴史において、「偶数拍子と奇数拍子の組み合わせ」というリズム変奏と、ある旋律を変奏していくものとが見られる。パヴァヌもガリアルドも、初期の形態では確かに「同一曲のリズム変奏」であったに違いない。だが、Dd. 5. 78の手稿譜が書かれた当時には、最早パヴァヌとガリアルドを同時に作曲することはあまり行なわれなくなっており、むしろ、ひとつの舞曲を土台にしてリズム変奏を行なうのではなく、単に偶数拍子の舞曲のあとには奇数拍子の舞曲を奏する習慣として定着していたと思われる。パヴァヌとガリアルドが奏される際には、同一曲であることはあまり問題ではなく、適宜、奏者が曲集から選んで奏していたのかも知れない。Attaignant の曲集などを見ると、《Basse dance - Recoupe - Tourdion》という組が9組見られる一方、Branle gay や Branle simple, Gaillarde, Pavane などは、それぞれ別々にまとめられている。⁽⁶⁸⁾ 1551年出版の Le Roy の曲集では、Pavane, Gaillarde, Almande, Branle が、それぞれ装飾的に変奏されたものと対になって別々に載せられ、さらに《Branle de Bourgogne》の題のもとに、9曲の Branle がまとめられている。⁽⁶⁹⁾ このような曲のまとめ方は、他にも多数見ることができる。ひとつの舞曲から、そのリズムだけを変えた曲を作り出して組にする——この原理は確かに作曲家の興味をそそるものであり、ひとつのヒント、アイディアとして生き続けた。また、今の例のように、タイプ別に舞曲をまとめたり、調ごとにまとめられることもあった。⁽⁷⁰⁾ 主題変奏の原理を用いて長大なひとつの曲としたり、それほど長大でなくとも、一度奏した部分に様々な装飾を加えて反復したりする——このように多様な「曲のまとめ方」があり、1600年を過ぎる頃、ドイツやフランスで、それぞれの発展経路に沿っていわゆる「古典組曲」が仕上がっていく。ドイツでは曲の配列が重視されていくが、

フランスでは、あまり曲の配列にこだわらない自由な組み合わせの「ひとまとまり」が好まれた。1600年当時のイギリスで、パヴァーヌとガリアルドが数多く作曲されたが、フランスの場合のように、組み合わせに関しては自由な行き方をしていたことが、この手稿譜からも窺うことができる。

パヴァーヌ、ガリアルド以外の曲は、それぞれ数こそ少ないが、すぐれた対位法的書法を見せるファンタジア、当時作曲家たちによって盛んに取り入れられていた民謡旋律にもとづく変奏曲、グラウンドなどのような規模の大きい曲が収められている。小曲形式としてまとめられたものも多く、ジグ、パフ、トリーなどに分けられるもの、題名も作曲者もわからないものなどがある。技巧的に難しく、曲としても立派なものはもちろん素晴らしい。だが、この手稿譜で見られた数多くの小さな曲は、確かに分析という形で処理されてしまうと「取るに足らない曲」となるにもかかわらず、「立ち止まって振り返らせる」だけの魅力を備えたものであった。この手稿譜は、ひとりの人間が折々書きとめていったものであるから、個人的な好みも強く支配しているであろう。だが、選り取られている曲の種類の多様さ、また「時代の子」としての部分をも合わせ持つ人間、という見地からすれば、当時のイギリスのリュート音楽を垣間見させてくれる手稿譜でもある。

調構造については、まず156曲について細かく分析を行ない、次いでいくつかの類型を設定して分類を試みた。長調ではトニックからドミナント、そしてトニックに戻るという動き、短調では主調のトニックから関係長調へ移って、再び主調のトニックに戻る、この2つが主に見られた。この2つに当てはまらないものもあるにせよ、こうした定型が長調・短調について、ある程度好まれていたと考えて良いであろう。ここで長調・短調という用語を用いたが、言うまでもなく、この時代のリュート音楽には旋法的傾向も少なからず見られる。しかし、全体的に見て、現代的な意味での長調と短調が、既にかなり支配的になっており、旋法的特徴は副次的存在になっている。少なくともカデンツの部分では、明らかにドミナントからトニックへと向かう終止が用いられ、調的な終止感を感じさせる。曲の冒頭や経過的な部分で、導音の欠如や旋法的な音階が現われることがあるが、曲が進むにつれて、旋法的な性格は薄れて行き、長調、短調が明確になる場合が多い。単純な曲にしばしば旋法的な音の動きが見出されることがあるが、これは民謡の影響を受けたものではないかと考えられる。具体的に指摘することは困難であるが、たとえば Dowland 独特の「雰囲気」といったものは、ほんのわずかに旋法的な色合いを帯びさせることによって醸し出されるのかも知れない。この点については、この手稿譜ひとつだけにしぼって分析したことと、各作曲者のごく一部の作品についてしか見られなかったもので、これからの研究で探究していきたい。

この手稿譜中の曲について、最も多かったのが g-moll、次いで G-dur であった。⁽⁷¹⁾ これは、リュートの調弦法と深く関わっていることでもあり、予測していた結果であった。g-moll、G-dur の次に多く見られた調を多い順に並べていくと、次のようになる。

F-dur, d-moll, c-moll, C-dur, D-dur,
 f-moll, a-moll, B-dur, $\begin{cases} \text{Es-dur} \\ \text{es-moll} \end{cases}$

短調の曲の方が長調の曲よりも若干多く見られたが、実際には曲によって、途中で長調と短調とが入れ替わったり、どちらともつかない響きの曲もあった。

対斜のような特殊な効果をもたらす響きについては、

- (1) 短調の部分が平行長調に移行する際に対斜が生じる。
- (2) 曲の規模が概して小さいので、転調の経過部のための余裕がなく、対斜によって即座に次の部分へと移る。
- (3) 音楽を冗長なものにしないで、曲の気分を急に変えるために対斜を用いる。

上述のような3つの場合が考えられた。⁽⁷²⁾ このような場合以外でも、対斜や半音階を用いることで、曲に微妙な味わいを持たせているような曲もあった。

この研究では、エリザベス朝イギリスのリュート音楽を解明するための第一歩として、当時の手稿譜に収められているリュート曲を取りあげた。この手稿譜中の曲は、当時のイギリスのリュート独奏曲として残っている約1600曲のうちのわずか10分の1ほどでしかない。しかも、Mathew Holmes という人の残したタブラチュアを通して「聴いた」当時のリュート音楽である。しかし、選曲の範囲の広さ、筆跡の明瞭さ、また他の手稿譜と比べても誤記が少ないことなどから、ごく断片的なものであるにせよ、当時のイギリス・リュート音楽がこの手稿譜から響き出したのではないかと思う。こうした断片が集められていって統合され、体系づけられてはじめて、イギリス・リュート音楽の特徴なるものが浮かびあがってくるのであろう。Lumsden が成し遂げた一大整理、その目録によって、イギリス・リュート音楽研究への道筋は既に備えられていると言ってよい。未だに誰の耳にも響かないままの曲が、イギリスだけでも千単位、ヨーロッパ大陸ではそれ以上残っている。ヨーロッパで、楽器の王者としての位置さえ獲得したリュート音楽の全貌は、これからも継続して明らかにされていくことであろう。そして、解明されるにつれて、既になら研究が進んでいる鍵盤音楽や、その他の歴史的背景と共に、ルネサンス音楽、バロック音楽の特質が、よりいっそう確かなものになっていくにちがいない。

2. 唯一のリラ・ヴィオール曲について

今回参照したケンブリッジ大学手稿譜 Dd.5.78 は、保存状態の点ではかなり良好なものと言えるだろう。ただ残念なのは、綴じ直しの際に順序が入れ替わってしまったり、紛失された曲もあるということである。ヴィオールのための曲は、f.1に1曲あるだけで、あとの曲はすべてリュート曲であった。確証することは出来なかったが、この手稿譜にはヴィオール用

の曲がもう少し入っていたのではないと思われる。⁽⁷³⁾ 1曲対156曲では比較する術もないが、この1曲だけからでも見られたことを述べて見たい。

リラ・ヴィオールは、⁽⁷⁴⁾ 当時イギリスでタブラチュアを用いて、しかも弓で奏する唯一の楽器であった。⁽⁷⁵⁾ 次あげる譜例6は、f.1のリラ・ヴィオールのための曲で、書法は明らかにリュートのそれとは異なっている。リラ・ヴィオールは擦弦楽器であるために、沢山の音から成る和音はおのずと限られてくる。この曲でも単旋律や、隣接した弦で奏される連続的な3度などが目立ち、終止部における和音以外には、4つ以上の音から成る和音は見られない。つまり、楽器の性質上、リュートの曲に比べてかなり音を儉約した書法をとっている。全体は約65小節あり、4つの部分から成っている。

部分	小節数	転調 (大文字は Dur, 小文字は moll を表わす)
(1)	8	C
(2)	約22	C-G-a-C-a-C
(3)	9	C
(4)	26	C-G-a-C-g-C

譜例 6 No.1 f.1

The musical score for Example 6, No. 1, f. 1, is presented in a historical notation style. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, with a 5-line system. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and accidentals. The score is divided into four parts, with measures 10, 15, and 20 marked. The notation is in a historical style, with some letters (a, g, e, f) used to denote specific notes or intervals.

第1部と第3部は共に短く、この曲の主調となるC-durのみで書かれている。第2部と第4部は長く、短い部分の約3倍の小節から成り、ここでは転調が頻繁に行なわれている。音の持続が可能な擦弦楽器の特性から、たいてい主となる声部が歌っていくようになっている。撥弦楽器のように、模倣的なパッセージを同時に奏することはきわめて困難であるため、2声のかけ合いのような部分はあっても、模倣はこの曲では見られない。

転調については先の表に示したとおりであるが、終止和音が充実した3和音（19, 39, 65小節）だけでなく、根音だけ（8, 30小節）のものや、第3音を欠いたもの（12, 42, 45, 57小節）が混在している。

この他にも、25～28小節までの、単旋律でゼクヴェンツ的な動きをする所や、同音反復が随所に見られることなどがあげられる。ヴィオール音楽の中で、この曲に見られた諸特徴がどのような意味を持つかは、他の手稿譜などで研究した後に検討してみなければならないであろう。

3. 対斜と半音階について

この手稿譜に見られる対斜と半音階進行は、線的な声部処理に際して副次的に現われるものではなく、意図的に和音の質を変化させるために用いられている場合が多い。

対斜は一見不自然な歪みをもたらすように考えられるが、リュートで演奏された場合には、実際それ程不自然ではない。Newcomb は、次のように述べている。⁽⁷⁶⁾

……ここで注意しなければならないのは、リュート音楽においては、対斜は後の理論家が主張するような不自然な手法ではない、ということである。リュートで弾かれる対斜は、他の楽器（特に鍵盤楽器）で弾かれる場合のように荒々しくは響かない。リュートは純正5度で調弦されるために、対斜の性格は全く異なってくるのである。

次にあげる譜例7は対斜の例である。

このうち(1), (3), (4), (6)は、直接の対斜であり、(2), (5), (8)は、和音がひとつ介在する間接的な対斜である。また、(2), (3)は、3度の平行進行に関して生じる対斜である。

(4)は、有名な Dowland の《Lachrimæ》の第1部に現われるもので、充分計算された上で効果的に用いられている好例と言えよう。この例では同時に、対斜がフレージングを明確にする役割をも果たしている。6も同様であるが、急激に和音の質が変化することによって、そこにひとつの区切りがつけられるのである。このことについて Newcomb は、次のように述べている。⁽⁷⁷⁾

作曲家は、先行する部分を終わらせると同時に、後続する部分を即座に開始するために対斜を用いる。

譜例 7
(1)

(1) No. 33 (4) (Cutting)

(2) No. 108. (6) (Cutting) No. 122. (18)

(3) No. 95. (20)

(4) No. 20 (5) (Dowland)

(5) No. 33. (17) (Cutting)

(6) No. 56. (7) (Holborne)

(7) No. 112. (21) (Byrd)

(8) No. 76. (16) (Dowland.)

このような段落点の明確化は、半音階進行によって行なわれることが多い。(和音の質を変える、という点では、対斜も広義の半音階進行と考えられる。)次に掲げる譜例 8(9)は、その典型的な形である。

譜例 8



ここでは、第 5 小節の 1 拍目で、d-moll 半終止が感じられた後、F-dur 主和音が新しい部分の始まりを告げる。このような形の進行は、次の各曲にも見られる。なお、() 内の数字は小節数を表わす。

No. 65 (62)

No. 67 (12)

No. 92 (16)

No. 94 (11~12)

No. 103 (34, 54, 58)

No. 107 (30)

No. 125 (3)

No. 154 (4~5)

上の 8 例では、いずれも先行和音中、シャープあるいはナチュラルで、半音上げられている音が、後続和音中で半音下げられる形をとっている。先行和音はすべて長 3 和音であり、後続和音は長 3 和音、短 3 和音のいずれかである。(同一根音の場合は、長 3 和音→短 3 和音となる。)さらに、複縦線をはさんで、このような半音階進行が見られるものも多い。(先にあげた譜例 7 の(8)の、第 36~37 小節もその例である。)

No. 27 第 2 部//第 3 部

No. 42 第 2 部//第 3 部

No. 49 第 2 部//第 3 部

No. 57 第 1 部//第 1 反復部

No. 64 第 2 部//第 3 部

No. 65 第 1 部//第 1 反復部

No. 67 第 2 部//第 3 部

- No. 89 第2部／第3部
 No. 96 第2部／第3部
 No. 102 第1部／第1反復部
 No. 141 第2部／第3部
 No. 154 第1部／第2部

上例のうち、No. 65, 102, 141, 154では、長3和音（ピカルディ終止あるいは半終止）に、同一根音の短3和音が続いている。その他の曲では、進行は様々である。たとえば、No. 27では、g-mollのVからB-durのIへ進行するに際して、fis-fの半音階が生じ、No. 57ではd-mollのVからC-durのIへの進行に際して、cis→cという半音階が生じている。いずれにせよ、この12例では、先行和音はすべて長3和音であるが、逆に短3和音から長3和音へ、同一根音上で変化する例が、No. 95の第1部と第2部の間で見られる。構成音は、

d	→	d
b		h
g		g

であり、これはg-mollのIからc-mollのVへの進行と考えられる。複縦線の前では、短調の曲でもピカルディ終止をとって、長3和音で終わる場合が多いのに対して、このNo. 95の第1部は、短3和音で終わっている。このような進行は、この手稿譜中、他に見られない例外的なものである。

次にあげる譜例9は、半音階の例であるが、(11)以外は、それほど段落を感じさせないように思われる。

譜例 9

(10) No. 27. (Dowland)

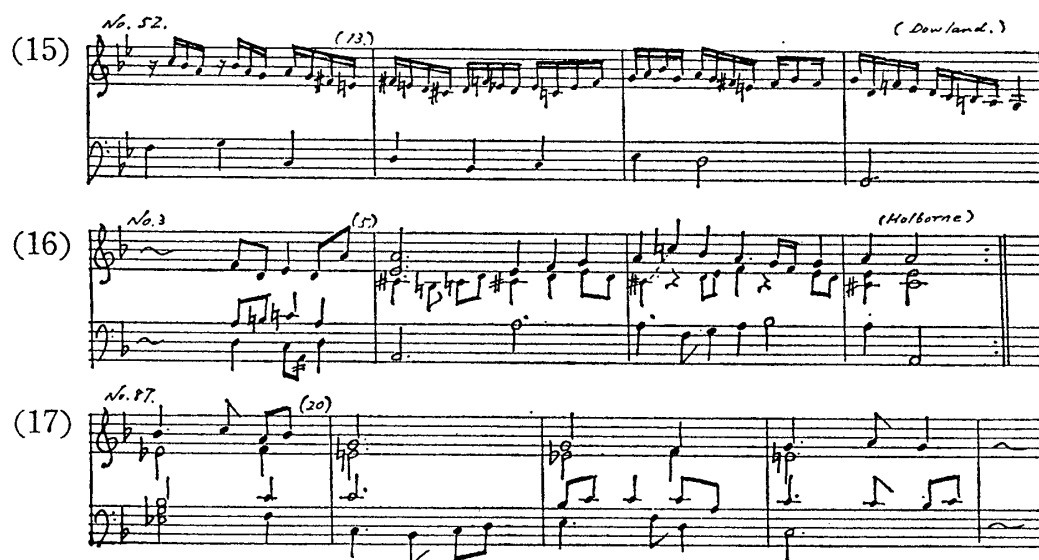
(11) No. 5. (Bacheler)

(12) No. 52. (Dowland)



半音階の使用によって、不安定な雰囲気をつくり出している例としては、次のような曲がある(譜例10)

譜例 10



(15)は、旋律＝音階であって、旋律的短音階の上行下行の性質から説明できる。これに対して、(16)と(17)では、和音の質が変化している。すなわち、(16)では、c-cis の交替、(17)では e-es の交替によって、調性が曖昧になっている。

以上、考察してきたように、対斜と半音階は、そう頻繁に現われるものではないが、和音の変質を目的として用いられており、さらに調の変化を意図している場合もある。(この「調の変化」は、後の時代の「転調」ほどには明確ではないが、その「変化」は、明らかに意図されたものと考えられる。) 対斜と半音階は主として、短調のカデンツに現われるが、これは、たとえば短調のピカルディ終止または半終止から、平行長調のⅠ、あるいはⅣに進む場合に生じている。

この点を、曲全体の調性プランから見ると、長調の曲では、主調——属調が中心となる

のに対し、短調では、主調——平行調が中心となる場合が多いことに関係していると考えられる。(このことは、段落点で区切りをつけて雰囲気を変える場合や、あるいは、一時的に借用和音の形で和音を用いる場合にもあてはまる。)

また、こうした調性への配慮というよりも、むしろ香辛料的に用いられる対斜、半音階もあり、それなりに特徴ある音楽を生み出しているように思われる。(本学付属高校講師＝西洋音楽史担当)

注

- 1) Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, P. 606-607
- 2) 1529年に出版された Pierre Attaignant の《Très Brève et Familière Introduction》一冊とりあげて見ても、沢山の实例が見出せる。
- 3) Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961, P. 61
- 4) 注2であげた Attaignant の曲集の中でも、例えば Claudin de Sermisy のシャンソン “Tant que vivray” のリュート編曲などは、明快な和声構造を持つ、素朴ではあるが優雅な曲である。(《Très Brève……》No. 34)
- 5) Lowinsky, 注3の前掲書 P. 70
- 6) リュートひとつ例にとっても、ヨーロッパ各国にこの種のものが次々と出版された。
1507年 Francesco Spinacino 《Intabolatura de Lauto……》(Venezia)
1511年 Sebastian Virdung 《Musica getutscht und auszog……》(Basel)
1532年 Hans Gerle 《Musica Teutsch……》(Nürnberg)
1533年 同 《Tabulatur auf die Lauten……》(同)
1536年 Hans Newsidler 《Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch》(同)
1557年 Adrian Le Roy 《Instruction de partir toute musique……》(Paris)
- 7) Michael W. Prynne, 《Lute》in : *Grove's Dictionary* vol. V, P. 435
- 8) Thurston Dart, 《Anthology of English Lute Music》の序文 P. iii
- 9) *Grove* vol. V, P. 434
- 10) 同 上
- 11) 1520年頃, Hans Kotter と Leonhard Klebler のタブラチュアにはじめて ‘fantasia’ の語が現われた。(‘Fantasia’ in : *Harvard Dictionary of Music*, P. 308)
- 12) イギリスのリュート音楽の資料については、David Lumsden が詳しく調査し、膨大な index を作成した。(《The Sources of English Lute Music》Ph. D. Thesis, Cambridge, 1957 の付録として、主題目録を含め約 550 ページにのぼる index がついている。)
- 13) Th. Dart, 注8の前掲書, P. iii
- 14) Michael Lowe, *The Historical Development of the Lute in the 17th. Century*, in : *Galpin Society Journal* XXIX, 1976, P. 11～
- 15) 《Varietie……》には、Robert, John それぞれがリュート、および奏法などについて述べた貴重な記

述もはいつている。また、当時のイギリスで出版されたリュート曲集には他に次のようなものがある。

Barley, 《New Book of Tabliture》 (1596)

Robinson, 《The Schoole of Musicke》 (1603)

16) Lumsden, 注12の前掲書 P. 138~139 によれば、現存する1540~1620年の間のリュート独奏曲1587曲のうち、少なくとも半数は作者不詳である。

17) E・シャルナセ, F・ヴェルニア, 《ハーブ・リュート・ギター》浜田滋郎訳, 白水社 文庫クセジュ, P. 103

18) J. B. Besard の《Thesaurus harmonicus》Cologne 1603 に既に低音弦の様々な調弦が見られるし、16世紀後半から17世紀初頭にかけて、新しい種々の調弦の曲が数多く出現する。《Œuvres des Bocquet》(André Souris 編 Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1972) には、Charles Bocquet の作品がヨーロッパ各地の様々な手稿譜から集められており、数々の調弦による曲を見ることができる。

19) W. W. Newcomb, Studien zur englischen Lautenpraxis im elizabethanischen Zeitalter, Kassel 1967, P. 26

20) 1507~1511年までに Petrucci が6巻のリュート曲集を出版している。

21) 2冊とも John Kingston の英語訳による。

22) パリでは1557年, 1570年, 1583年に出版されていた。

23) Lumsden, 《Thomas Robinson : The Schoole of Musicke》への序文, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1971, P. XI

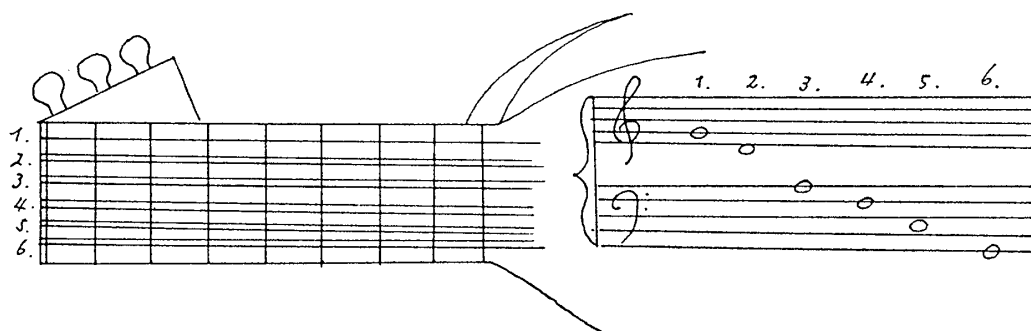
24) Diana Poulton, John Dowland, Berkley and Los Angeles, 1972, P. 48

25) 同 上

26) Lumsden によれば、その数は優に2000曲を越えていたと言う。(《The Schoole of Musicke》序文 P. XI)

27) 《The Schoole of Musicke》P. XII

28)



29) Grove vol. V, P. 436

30) Lowe, , 注14前掲書, P. 12

31) Robert Dowland, 《Varietie of Lute Lessons》facsimile of the original edition of 1610, London 1958, P. 18

32) Djilda Abbott and Ephraim Segermann, Strings in the 16th and 17th Centuries, in : Galpin

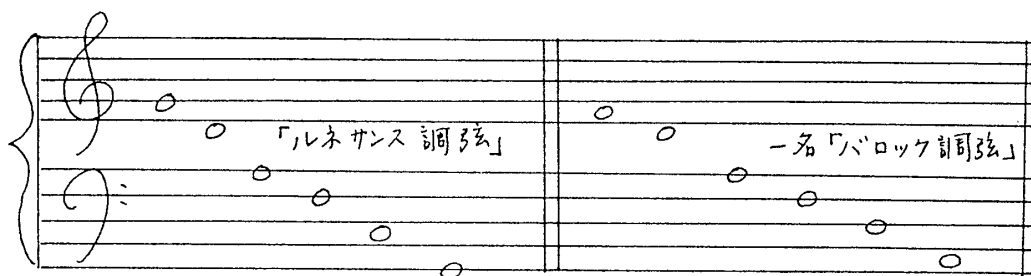
Society Journal XXVII, 1974, P. 50

33) この弦についての記述は、やはり R. Dowland の《Varetie……》P. 14にある。

34) 《Varetie……》の序文では、P.13~14で細い弦と太い弦それぞれについて、どの国のものが良いか、また季節によっての良し悪しにまで言及されているが、イギリスの弦のことについてはふれられていない。

35) 16世紀全体にわたって6コース・リュートが支配的であったが、1508年頃7コース用のリュート曲もあった。(Lowe, 注4の前掲書, P. 12)

36)



37) Grove vol. V, P. 436

38) Friedemann Hellwig, Lute Construction in the Renaissance and the Barock, in : Galpin Society Journal XXVII, 1974, P. 29

39) 年代別の資料目録については、Newcomb 注19の前掲書, P. 16~ 参照

40) 同 上

41) Musical Association Proceedings, London, 1938~39

42) John Dowland については Poulton, 注24の前掲書, Anthony Holborne については, Masakata Kanazawa, Anthony Holborne; An Elizabethan Composer of Instrumental Music, MA. Thesis, Harvard Univ. Cambridge, 1961

43) 注12 参照

44) 注12 参照

45) Lumsden, English Lute Music, in : Musical Association Proceedings, LXXXIII, 1956, P. 5

46) Lumsden の主題目録には1番から1562番まで収められている。

47) Newcomb, 注19の前掲書, P. 131; Poulton, 注24の前掲書, P. 96; Lumsden, 注45の前掲書, P. 5

48) これらの手稿譜のうち Dd. 2. 11, Dd. 3. 18, Dd. 5. 78, Dd. 9. 33 については実際に目を通したが, Dd. 3. 18 は主にコンサート用の曲集のため, 今回は除外した。

49) Poulton, 注24の前掲書, P. 96

50) 同 上

51) Ian Harwood, The Origins of the Cambridge Lute Manuscripts, Lute Society Journal, vol. V, 1963

52) Poulton, 注24の前掲書, P. 96

53) 同 上

54) 注12 参照

55) この手稿譜中の Dowland のすべての作品にではないが、Mus(ical) Bac(heler) という称号が作者名の所にあることから、1588年以後に書き始められた可能性は少なく、また Edward Pierce が f. 56v に 'Regie Cappellæ' と書かれていることから、彼がセント・ポール寺院へ行く以前、すなわち1600年以前までにはしあげられたものであらうと Poulton は推定している。(注24の前掲書, P. 97および譜例1参照)

56) この年代決定で最も有力なのは、Katherine Darcy に関する曲が、この手稿譜の中ではすべて、Katherine が1591年に Gervase Clifton と結婚してからの名前になっていることである。(Poulton, 注24の前掲書 P. 97)

57) Lumsden, The Sources of English Lute Music, Galpin Society Journal VI, P. 20

58) Dd. 5. 78 では、次の曲がこのシステムで書かれている。

f. 1, f. 5, f. 5v, f. 6, f. 7v, f. 8, f. 8v, f. 71

59) この年代推定についての Poulton の見解は次のとおりである。

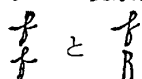
「……Cutting は1曲のパヴァーヌを Sir Fook (Fulke) Greville にささげている。(Dd. 9. 33 f. 18) Greville は1603年7月25日に the Knight of the Bath (William Shaw, The Knights of England, 1906) になった故に、この手稿譜は1603年以前に完成していたことはないと考えられる。……」
(Poulton, , 注24の前掲書, P. 98)

60) Poulton, , 注24の前掲書, P. 99

61) Poulton は、ここで「この第3のタイプは Dd. 9. 33 には例が見られない」と書いているが、既に例としてもあげたように、ごくわずかではあるが、Dd. 9. 33 にもこのシステムを見ることができた。

62) この記述も、注61で述べたような理由で、断定できないことだと考えられるが、筆者は Nn. 6. 36 を実際に見ていないことと、このような手稿譜は何年もかかって折々に書きためられていったものであるから、本来おおよその年代がわかれば問題ないことであらう。

63) この現象はBの場合は殆んどあてはまるが、Aの場合、転写の実例であげた曲でも見られるように、



の両方の場合が見られる。

64) これに加えて、リュートの音は減衰音であるため持続を厳密に規定する意味がないことと、持続については当時一般的な慣習が存在したことが考えられる。

65) Lumsden, 注12の前掲書, P. 111

66) 同 上

67) Dd. 5. 78 では、このような例は2組しか含まれていない。

68) Attaignant, 《Preludes, Chansons, and Dances》Paris, 1529, ed. by D. Hearts, Neuilly-sur-Seine, 1964

69) Le Roy, 《Premier Livre de Tablature de Luth》1551, ed. by Souris and Morcourt, Paris, 1960

70) 'Suite' in : Harvard Dictionary, P. 814

71) 全曲の調については、表1および、表2参照

72) 半音階についても同様である。

73) Lumsden, 注57の前掲書, P. 20

74) Lyra Viol は、英語では [láíə váíəl] と発音するが、今回は一般的な通称に従って、リラ・ヴィオールに統一した。

75) Lumsden, 注12の前掲書, P. 68

76) Newcomb, 注19の前掲書, P. 110

77) 同上, P. 111

付録 (1) Dd. 5. 78 (Ⅲ) 楽曲別所収対照表

省略記号一覧表

A	Aberystwyth	National Library of Wales Brogytyn MS 27
Ba	British Museum,	'New Booke of Tabliture'. Barley, 1596
B 1		Royal Appendix 58
B 3		Stowe 389 (Raphe Bowle lute-book)
B 4		Additonal MS 31392
B 5	"	" 6402
B 9	"	" 15117
B12		Egerton 2046 (Jane Pickeringe lute-book)
B13		Sloane 1021
B15		Additional MS 38539 (John Sturt lute-book)
C 1	Cambridge University Library	Dd. 2. 11
C 2		Dd. 3. 18
C 3		Dd. 4. 22
C 4		Dd. 5. 78. 3
C 5		Dd. 9. 33
C 6		Nn. 6. 36
C 8		Additional MS 3056 (Cozens lute-book)
C 9	Trinity College, Cambridge	MS O. 16. 2
D 1	Trinity College, Dublin	MS D. 3. 30 (Dallis lute-book)
D 2		D. 1. 21 (Ballet lute-book)
D 3	Marsh's Library, Dublin	Z. 3. 2. 13
E 1	Edinburgh	National Library of Scotland Adv. 5. 2. 18 (Straloch lute-book)
E 2		University Library La. Ⅲ. 487 (Rowallan lute-book)
E 3		Dc. 5. 125
F	Washington, D. C. Folger Shakespeare Library	MS 448. 16 (Giles Lodge lute-book)
F 2		MS 1610. 1 (Dowland MS)
G	Glasgow University Library	MS R. d. 43 (Euing lute-book)
H	British Museum (Hirsch Collection)	MS. M. 1353
J	Yale University (Faculty of Music)	(Wickhambrook lute-book)
L	British Museum Le Roy	'Brief Instruction, 1568' K. 1. c. 25

- L 2 Le Roy 'Brief Instruction, 1574' K. 1. c. 19
 N Nottingham University Library Lord Middleton's Lute-book
 P [Sotheby's sale-room] Lord Herbert's Lute-Book
 R British Museum Robinson 'Schoole of Musicke, 1603' K. 2. d. 1
 S 1 Second Set of Madrigals (Altus book). Pilkington, 1624 BM K. 2. d. 11
 S 2 Songs for the lute, viol and voice. Danyel, 1606 BM K. 2. g. 9
 S 3 First book of Songs or Aires. Dowland, 1597 BM K. 2. i. 4
 S 4 First book of Songs or Aires. Dowland, 1600 ed. BM K. 2. i. 5(1)
 S 5 A Pilgrim's Solace. Dowland, 1612 BM K. 2. i. 10
 S 6 A Musical Banquet. ed. R. Dowland, 1610 BM K. 2. i. 9
 S 7 First book of Songs or Aires. Pilkington, 1605 BM K. 2. i. 11
 S 8 Twelve wonders of the World. Maynard, 1611. BM K. 8. h. 6
 V British Museum R. Dowland 'Varetie, 1610' K. 2. i. 8
 W Gwyn Williams Esq. Mynshall Lute-book Llangollen, N. Wales
 Y James Marshall Osborn Esq. Yale University

フォリオ		曲名・作者	他の写本に見られる同一曲	
1.	1	(lyra) viol		
2.	1'-2	(Pavan)	G/44'/2-45	
3.	2	(Galliard Holborne)	1599 : No. 21 ⁽¹⁾	
4.	2'-3	(Sir John Langton Pavan John Dowland)	V/19'-20	C5/5'-6 C8/5'-6 G/37'-38
5.	3'-4	(Galliard) Mr. D(aniel) B(achelor)		
6.	4	A Jigge		
7.	4'-5	Paven Edw(ard) Coll(ard)		
8.	5'	As it fall on a holiday (Anthony Holborne)	1599 : No. 64	
9.	5'	Galliarde Mr. D(aniel) Bach(eler)	G/30/2	
10.	6	(Exercise)		
11.	6'		C5/42'	
12.	6'	Allmain		
13.	7	(My Lady Hunsdons Puffe John Dowland)	B5/2/2	C5/38/1 F2/22'/1

(1) Anthony Holborne : Pavans, Galiards, Almains and other short Aires. 1599

14.	7'	Mrs Ellnar Staffords Galliard		
15.	8	Mrs. Fr(ances) Taylers Galliard		
		Ro(bert) ? Ken(dersley)		
16.	8'	Staffords (Galliard)		
17.	8'	Taylers (Galliard)		
18.	9	My Lady Riche's Galliard J(ohn)	C5/91'/1	B12/18/1
		D(owland)	V/25/1	W/8/3
			D3/38'/1	
19.	9	(Galliard) A(nthony) H(olborne)	G/36/1	
20.	9'&21	(Lachrimæe Pavan) J(ohn) D(owland)	C1/81'/1	B5/1/1
			G/25'-26	C8/4'-5
			H/11'/3	B4/35'-36
			B12/16'-17	C1/75'-77
			B15/22'/2-23	
			Ba/E-E2'	C8/36'-37
			F2/18'-19	P/8'-9
21.	21'&10	(Pipers Galliard John Dowland)	B4/28'-29	G/28'/1
			H/11/3	C1/53/1
			C8/3'-4	C5/73'/1
22.	10			
23.	10'&20	(Pavan) F (rancis) C (utting)	Ba/D3/1-D4'	
			C1/57/1	H/9'/1
24.	20'&11	(Pipers Galliard John Dowland)	B4/28'-29	G/28'/1
			H/11/3	C1/53/1
			C8/3'-4	C5/73'/1
			1597 : No. 4	
25.	11	(Toy Robinson)	R/15'/1	D2/100-1
26.	11	(Galliard)		
27.	11'-12	(The Countesse of Pembroke's)	B12/34/1	P/6'/1
		F(uneral) A(nthony) H(olborne)	1599 : No. 31	
28.	12	(Walsingham Variations)	G/43'-44	
		(Francis Cutting)	C1/96/1	F. Cutting
			Ba/D2-D3	G/29/2
			C5/67'-8	J. Dowland
			C1/98/1	J. Johnson

			C1/96'-97	Collarde
			C5/26'-28	Marchant
			C8/9'/1	C1/82'/1
			C5/21/1	J/17/3
29.	12'-13	I(nfernum) A(nthony) H(olborne)	G/22'-23	1599 : No. 21
30.	13'-14	(Pavan) F(rancis) C(utting)	B12/18'-19	
			C1/84'/1	G/32'-33
31.	14	(Galliard) F(rancis) C(utting)	C1/73'/2-74	
32.	14'-15	(Pavan) F(rancis) C(utting)	B4/29'-30	H/10/1
			Ba/D'-D3	
33.	15'	(Galliard) F(rancis) C(utting)	G/39/1	H/6'/2
34.	16	(Galliard) F(rancis) C(utting)		
35.	16'-17	(Mr. Giles Hobies Galliard) J (ohn) D(owland)		
36.	17	(Galliarde : Teares of the Muses) A(nthony) H(olborne)	G/40'/2-41	P/21'/2 1599 : No. 2
37.	17'	(Pavan) F(rancis) C(utting)	C1/11'-12	
38.	18	L		
39.	18			
40.	18'	(Galliard)		
41.	18'-19	Mrs. Vaux galliard		
42.	19	(Pavan) A(nthony) H(olborne)	C1/88/1	
43.	19'	(Galliard to the Pavan before) A(nthony) H(olborne)	C1/89/1	C5/66'-67 D3/386/2-387 D2/6/1
44.	19'&22	(Galliard) F(rancis) C(utting)		
45.	22	(Galliard) A(nthony) H(olborne)	C5/84/2	D2/16/1
46.	22'-23	(Galliard) F(rancis) C(utting)	G/48/1	C1/53'/1
47.	23	(Galliard) Fr(ancis) C(utting)	C1/54-53'	L2/68'/1
			D1/30/2	
48.	23'	(Pavan) A(nthony) H(olborne)		
49.	24	(Galliard)		
50.	24'-25	(Galliard) Fr(ancis) Cutting		
51.	25	J(ames) G(aliard)	C2/34/2	C2/58'/1
52.	25'-26	(Galliard) Jo(hn) D(owland)		
53.	26	(Sir John Zouch Galliard)	C1/62/1	

		J(ohn) D(owland)		
54.	26'-27	pl (Peter Philips ?)		
55.	27'-28	A(lfonso) F(errabosco)		
56.	28	(Galliard) A(nthony) H(olborne)		
57.	28'	(Lord Willoughby's Welcome Home)	C1/58'/2	G/38/1
		F(rancis) C(utting)	J/12/2	B12/25/2
			R/20'-21	B12/33'/1
			F2/9'/1	W/1/2
58.	29	L		
59.	29	E (Pavan)	G/23'/1	C8/19'-20
60.	29'-30	(Galliard) F(rancis) C(utting)	G/39/1	H/6'/2
61.	30	(Galliard) D(aniel) B(acheler)		
62.	30			
63.	30'-31	(Galliard) F(rancis) C(utting)	Ba/C/1	
64.	31	(Alman) F(rancis) C(utting)	C1/100/1	B4/26/1
			B12/31'/1-32	
			Ba/F'-F2'	
65.	31'	(Mignarde) J(ohn) D(owland)	C1/77/1	C5/29/1
66.	31'-32	L (Galliard)		
67.	32	J(ohn) D(owland)		
68.	32'	(Pavan Dolorosa) R(ichard) A(llison)	C1/4'-5	
69.	33	(Pavan) R(ichard) A(llison)	C1/71/1	B4/30'-31
			H/3'/1	
70.	33-32'	(Jig R Askue)	C1/100/2	
71.	33'	(Galliard Edward) Collard(e)		
72.	33'-34	(Galliard) F(rancis) C(utting)		
73.	34'	(Galliard) A(nthony) H(olborne)		
74.	34'	(Galliard) A(nthony) H(olborne)		
75.	35	(Galliard) A(lfonso) F(errabosco)		
76.	35'-36	(Galliard) J(ohn) D(owland)	B15/15'-16	G/20'-21
			P/54'-55	
77.	36	(My Lady North's Galliard)	C8/46'/1	
78.	36'-37	(Pavan) A(lfonso) F(errabosco)	V/20'/1-21	G/30'-31
79.	37	(Galliard) J(ohn) D(owland)		
80.	37'-38	(Galliard) F(rancis) C(utting)		

81.	38	(The Earl of Oxford's Galliard) J(ohn) D(owland)	C6/2/1 G/21/2	C6/1/1 V/24'/1
82.	38'-39	(Alman) J(ohn) D(owland)	G/21'-22	
83.	39	(The Sick Tune)	C5/73-72'	
84.	39'-40	(Go from my window) J(ohn) D(owland)	R/15/1- B4/26'-27 G/48'-49 C1/3/1 C5/31'-32 B12/29'/1 BaC2'-C4 F2/17/1	Robinson Pilkington G/17'-18 Collarde Dowland Dowland
85.	40'	(Go from my window) T(homas) R(obinson)		
86.	41	(Galliard) C G (Francis Cutting ?)	C5/74/1	
87.	41	(French Galliard)	C1/41/2	C8/33'/2
88.	41'-42'	(Ground) (Edward) Collard(e)		
89.	43	(Galliard) Jo(hn) Johnson		
90.	43	(Pavan) ? F(rancis) C(utting)		
91.	43'-44	Fare well Jo(hn) Dowlande	G/41'-42	
92.	44'	Luthiers Allmaine		
93.	44'	The Bowres Daunce	C6/3/3	C6/3/4
94.	45	(Galliard) A(nthony) H(olborne)		
95.	45	(James Galliard)	C2/34/2	C2/58'/1
96.	45'	(Pavan) F(rancis) C(utting)		
97.	46	(Sir Walter Rawley Galliard) F(rancis) C(utting)	C1/79'/1	G/40/1
98.	46'	(Galliard)		
99.	46'	(Galliard) Ca(ve)ndish	C8/11/1 G/30/1	C8/42/1
100.	47	Greeves (Galliard)		
101.	47	(Galliard : The fairy round Anthony Holborne)	C5/62/1 1599 : No. 63	
102.	47'-48	(Pavan) J(ohn) Dowland		
103.	48'-49	Carmans Whistle	B12/32'-33	

104.	49	Jewell		
105.	49'	(Galliard) J(ohn) D(owland)		
106.	49'	Playfelloe A(nthony) Holb(orne)	C5/67/1	
107.	50	(Pavan)		
108.	50'-51	(Walsingham) F(rancis) C(utting)		
109.	51	Playfelloe	C1/66/3	
110.	51'-52	(Pavan) J(ohn) D(owland)	C5/1'-2	
111.	52'	(Galliard) D(aniel) B(acheler)	C1/97/4	C5/3'/1
112.	53	(Galliard) W(illiam) B(yrd)		
113.	53	(Galliard) W(illiam) B(yrd)		
114.	53'-54'	Mr. Art(hur) Mildmaw's Paven Ed(ward) Collard(e)		
115.	54'-55	The Galliard E(dward) C(ollarde)		
116.	55	A gall(iard) Fr(ancis) Cutting		
117.	55'-56	(Galliard) D(aniel) B(acheler)		
118.	56	Mr. Knights galliard Jo(hn) Dowland	C5/19'/1	
119.	56'-57	(Galliard) D(aniel) B(acheler)		
120.	57'	(Pavan) A(nthony) Holburn(e)	1599 : No. 29	
121.	58	(Galliard) D(aniel) B(acheler)	C8/82'/1	
122.	58'-59	(Fantasia)		
123.	59	Jigg		
124.	59	Jigge		
125.	59'-60	(Pavan)		
126.	60'-61	A paven Fr(ancis) Cutting		
127.	61'-62	(Pavan) D(aniel) B(acheler)	B12/27'/1:	P/3'-4
128.	62'-63	My Lady North's Gall(iard)	C8/46'/1	
129.	63	A galliarde Fr(ancis) Cutting	C8/63/1	C1/58/2
			C8/33'/1	
130.	63'-64	(Pavan) D(aniel) Bach(eler)		
131.	64'-65	My Lady Russells Paven (John Dowland)	G/37'-38	C5/5'-6
			C8/5'-6	V/19'-20'
132.	65'-66	(Pavana Dolorosa Peter Philips)	C5/14'-15	
133.	66	(Pavan)	C1/11/2	
134.	66'	(Pavan) A(nthony) H(olborne)	V/17'/1	G/19/1
135.	67		G/44/2	

136.	67'-68	(Galliard) D(aniel) B(achelor)		
137.	68	(Exercise)		
138.	68'	? Branle		
139.	68'	Volta		
140.	68'	Galliarde : (the fairy round Anthony Holborne)	C5/62/1 ⁽²⁾	
141.	69	(Galliard) E(dward) Pierce	H/11/1	
142.	69	Daniells Jigge	C1/66/3	
143.	69'-70	(Pavan) Dan(iel) Bachelor		
144.	70'	The Countesse of Bedfords (Galliard) H. Porter		
145.	70'-71			
146.	71	Allmande de Duc de Parma		
147.	71'-72	(Pavan) Dan(iel) Farrant		
148.	72	(Galliard ? Robert Kindersley)		
149.	72	A Jigge		
150.	72'-73	(Pavan) Daniel Bachelor	C5/40'-41	C6/38'-39
151.	73'-74	(Hornpipe)	D3/232-3	
152.	74'	Curranta	B15/3'/1	E2/3/1
			C9/126-125	
153.	74'		C5/67/2	B15/32'/1
154.	75	Luthiers Allmaine	G/20/1	C1/60'/1
155.	75'	(Grimstock)		
156.	75'			
157.	75'	(Galliard)		

(2) No.101 (f .47) と同一曲